Molière

Richard Mahrenholtz

MOLIÈRE.

MOLIÈRE.

EINFÜHRUNG

IN DAS

LEBEN UND DIE WERKE DES DICHTERS.

VON

RICHARD MAHRENHOLTZ.

KLEINERE AUSGABE VON DES VERFASSERS:
»MOLIÈRES LEBEN UND WERKE«.

HEILBRONN.
VERLAG VON GEBR. HENNINGER.
1883.

Vorwort.

Die folgende Schrift ist nach denselben Gesichtspunkten verfasst, wie die von mir vor Jahresfrist veröffentlichte grössere Molière-Biographie (Französische Studien Bd. II). Der Gedanke, dass bei dem neuerwachenden Interesse an der Literatur unseres westlichen Nachbarvolkes eine Molière-Biographie auch weitere Kreise dem Studium des grössten französischen Dichters zuführen könne, bewog mich, ein weniger umfangreiches, vom kritischen Ballaste befreites und desshalb leichter übersichtliches Werk an die Seite des früher veröffentlichten zu stellen. Die Anerkennung, welche der zweite Band der »Französischen Studien« in den wissenschaftlichen und massgebenden Zeitschriften Deutschlands und des Auslandes gefunden hat und die wohlwollenden Aeusserungen von Fachgenossen mussten die Bedenken zurücktreten lassen, welche die Schwierigkeiten einer zugleich wissenschaftlichen und allgemein verständlichen Molière-Biographie längere Zeit in mir erregt hatte. Die Resultate langjähriger Studien, wie sie in dem grösseren Werke

ihren Ausdruck gefunden haben, sind hier in den Hauptpunkten unverändert hinübergenommen worden; in Einzelheiten habe ich den Bedenken kompetenter Beurtheiler Rechnung zu tragen gesucht, soweit dies ohne Aufopferung der eigenen Ueberzeugung möglich war.

So freudig es mich einerseits berührte, in verschiedenen nicht-wissenschaftlichen Blättern Deutschlands eine Anerkennung der auf den Gegenstand verwandten Mühe zu bemerken, so bedauere ich andererseits, den sehr vereinzelten Ausstellungen, bezw. Entstellungen ungenannter oder unbekannter deutscher Rezensionsschreiber keine andere Beachtung, als die der Kenntnissnahme widmen zu können. Ein Dichter wie Molière, dessen Studium die Gelehrten und Gebildeten aller zivilisirten Nationen seit zwei Jahrhunderten beschäftigt hat, fordert ein reiflicheres Nachdenken und eine längere Vertiefung, als Brodliteraten, die auf Bestellung heute über dies, morgen über jenes schreiben, ihm widmen können.

In der Darstellungsweise war ich bemüht, die schöngeistige und wortreiche Manier, welche die ästhetischen und kulturhistorischen Schriften Deutschlands nur allzu oft den gelehrten oder tiefer gebildeten Kreisen entfremdet und in die breite Masse der Unterhaltungsliteratur hinabwirft, vor Allem zu meiden.

Halle.

Dr. Mahrenholtz.

Inhalt.

I.

Molières Jugendzeit. [1])

(1622—1643).

Unser Wissen über die ersten zwanzig Jahre in dem Leben des Dichters, der eine neue Epoche in der französischen Komödiendichtung begründen sollte und eine so weittragende Bedeutung für die komische Dichtung aller Völker Europas hat, war bis vor 20 Jahren noch ein sehr unsicheres und beschränktes; erst die Forschungen des berühmten Moliéristen Soulié haben uns wenigstens in die häuslichen Verhältnisse Molières näher eingeführt. Vieles freilich beschränkt sich auch in seinen Dokumenten und Erörterungen auf kleinliches und unwichtiges Détail und ist wenig geeignet, uns einen Einblick in die innere Entwicklung des zukünftigen Dichters zu geben. Allerdings ist Souliés Schrift durch Einzeluntersuchungen der beiden letzten Dezennien, namentlich durch die im Moliériste (einer seit 1879 in Paris unter Monvals Redaktion erschienenen Fachzeitschrift) publizirten Arbeiten

1) Die in I und folgenden Abschnitten erwähnten Namen sehe man in Abschnitt XIX nach.

erweitert worden, doch sind die sicheren und völlig beglaubigten Thatsachen über Molières erste Entwicklungszeit nicht viel reichhaltiger, als das Wenige, was Lagrange und Vinot, zwei schauspielerische Collegen des Dichters und seine ältesten Biographen, überliefert haben. (1682.)

Was über die genealogischen Verhältnisse der Poquelins seit Bret festgestellt worden ist, geht theils über Hypothesen nicht hinaus, theils ist es für Molières Biographie von geringerer Bedeutung. Dass die Poquelins aus Schottland stammten, ist eine unbegründete Annahme, wichtig ist dagegen, dass sie eine echte, schlichte Bürgerfamilie waren, deren häuslicher Sinn und Familiengeist u. a. sich durch auffallenden Kinderreichthum bekundete,[1]) die durch Gewerbfleiss zum Wohlstand kam, und den strebsamen, bürgerlich demokratischen Sinn auf Molière vererbte. Aus den engeren Schranken des bürgerlichen Treibens trat jene Familie erst nach der Geburt und Jugendentwicklung Molières heraus, da finden wir einen Robert Poquelin (1630 geb.) als D. theol. und Dekan der Pariser Fakultät, einen Louis Poquelin als Administrator des Trinitäts-Hospitals (1661) und jenen mit 21 Kindern gesegneten Poquelin zu Colberts Zeit als ersten Direktor der indischen Kompagnie. Am meisten von sich reden machte Guy Poquelin, Royalist in der Frondezeit und bei einer Deputation an den aus Paris vertriebenen Louis XIV. betheiligt, später Schöffe von Paris und Sachverständiger in einem Prozesse zwischen Bäckern und Gastwirthen, der sich um den Brodpreis und die Zubereitung der Hefenbrode drehte.

Uebrigens haben diese höher situirten Verwandten keinen Einfluss auf Molière üben können, schon weil der

1) Ein Louis Poquelin hatte 12 Kinder, Jean Baptiste 16 und ein dritter Poquelin gar 21.

spätere Schauspieler von ihrem Vorurtheile verfehmt wurde und nur Guy Poquelin noch zu ihm hielt, und so kann der Sinn für Kunst, Wissenschaft und höhere Interessen, den Molière frühzeitig bekundete, schwerlich ein Erbtheil seiner Vorfahren und Verwandten sein. Gewöhnlich führt man diese höhere Geistesrichtung des emporstrebenden Dichters auf die Mutter, eine geborene Cressé, zurück, die allerdings schon einem etwas distinguirteren Kreise angehörte und im Verein mit ihren Verwandten wohl den Sinn für die Eigenthümlichkeiten der vornehmen Welt auf den Sohn vererbte, aber näher ist ihre Einwirkung nicht nachzuweisen. Was wir von dieser schon 1632, also 10 Jahre nach Molières Geburt gestorbenen, Frau wissen, ist nur, dass sie in ihrem Haushalt auf Ordnung und eine gewisse Eleganz hielt, dass sie eine Bibel und einen Plutarch besessen hat u. a. Détails. Daraus aber zu schliessen, dass die grossen Geistesgaben und edlen Charaktereigenschaften des Dichters auf die Mutter zurückgehen, oder, dass sie, im Kreise ihrer andächtig lauschenden Kinder sitzend, Geschichten erzählt und die »Lust zum Fabuliren« in Molière erweckt habe, ist eines poète historique, aber nicht eines Biographen würdig.

Der negative, bezw. hindernde Einfluss, den der alte Poquelin und die Stiefmutter, geb. Fleurette, auf Molière nach hergebrachter Tradition geübt haben sollen, ist im Einzelnen kaum zu erweisen. Den Vater, einen Tapezierer und kgl. Kammerdiener, darf man nicht mit E. Fournier allzutief stellen. Schon seine äussere Situation war eine günstige. Sein Amt als Kammerdiener trug ihm 300 *L.* Gehalt, 37 ½ *L.* Gratifikation und freie Station ein und konnte seinem Beruf nicht hinderlich sein, da die beiden »Valets«, welche während dreier Monate, mit sechs andern vierteljährlich abwechselnd, ihr Amt führten, nur für die Instandhaltung des kgl. Schlafgemaches zu sorgen

hatten. Im Gegentheil, diese Nebenstellung trug auch geschäftliche Vortheile ein, denn Poquelin als Tapezierer hatte am Hofe die beste Gelegenheit, sich über die neueste Form und Mode der in sein Metier schlagenden Gegenstände zu unterrichten. Auch die soziale Stellung litt durch das Kammerdienerthum nicht, denn jenes Amt war keineswegs geringgeschätzt, sondern, da es käuflich und eigentlich eine blosse Sinekure war, von Vielen angestrebt und ersehnt. Das Tapezierergeschäft des alten Poquelin scheint gewinnbringend und angesehen gewesen zu sein, da er sonst kaum bei der damaligen Ständeabsonderung die Hand einer vornehmeren und nebenbei nicht unvermögenden Dame erhalten hätte. Auch, was wir über Inventar und Einrichtung des Wohnhauses wissen, ruft den Eindruck der Wohlhabenheit hervor.

Der Charakter des Vaters war nicht besser und nicht schlechter, als der eines Spiessbürgers damaliger (und auch jetziger) Zeit zu sein pflegt. Materielle Motive und ein kleinbürgerlicher Stolz erfüllten seine Seele. Seinen ältesten Sohn, unseren Molière, gab er auf, sobald dieser das Komödiantenthum ergriffen hatte, liess ihn im Schuldgefängniss und zahlte ihm nicht einmal das ganze mütterliche Erbtheil heraus. Aehnlich hartherzig und geizig benahm er sich dem zweiten Sohne gegenüber. Der Hochzeit seines ältesten Sohnes wohnte er später allerdings bei, doch war damals die Gunst der kgl. Gnade und der Glanz des hauptstädtischen Beifalles schon über dem verlorenen Sohne aufgegangen. Man muss freilich aus dem Geizhals Poquelin nicht einen Betrüger machen wollen, wie das E. Fournier mit seiner Annahme, der Vater habe seinen Kindern einen Theil des mütterlichen Vermögens geradezu stehlen wollen, ohne Grund gethan hat.

Sicher hat der alte Poquelin ursprünglich unseren Molière nur für einen gewerblichen Beruf erziehen und

frühzeitig eine reiche Partie für ihn werben wollen, wie denn dergleichen kleinbürgerliche Anschauungen, als komme es bei dem Lebensbunde nur auf Geld, nicht auf Herz und Geist an, dem Vater besonders eingefleischt waren. Wenn der redselige und wenig zuverlässige Biograph Molières, sieur de Grimarest (1705), den Dichter bis zum 14. Jahre im Laden des Vaters bleiben und nur ein wenig Lesen und Schreiben erlernen lässt, weil für einen Kammerdiener (und Gewerbtreibenden) nicht mehr nöthig sei, so hat er diesmal kaum so Unrecht. Uebrigens konnte Poquelin, der aus erster Ehe 8, aus zweiter 2 Kinder hatte, trotz seiner Wohlhabenheit, keine zu grossen Opfer für die Erziehung seiner Söhne und Töchter bringen. Unklar bleibt es somit, was den Vater nachher bestimmte, den ursprünglichen Vorsatz zu ändern und den 14 jährigen Knaben dem Collège de Clermont und damit den wissenschaftlichen Studien zuzuführen.

Wie der Einfluss des Vaters auf Molière im Einzelnen nicht näher festzustellen ist, so sind wir über den Charakter der Stiefmutter und ihre Einwirkung auf den heranwachsenden Knaben noch weniger unterrichtet. Wir wissen zwar, dass sie einen Theil des früheren Inventars verschleuderte oder verkommen liess, dass das nach des alten Poquelin Tode (1669) aufgenommene Inventar mancherlei Lücken zeigt, aber das spricht doch nur gegen ihren häuslichen Sinn, nicht gegen ihr Gemüth und dessen ungünstigen Eindruck auf Molière. Pure Phantasie ist es, wenn man die habgierige, gefühllose Stiefmutter in der letzten Molièreschen Dichtung, im »Malade imaginaire,« zu einem Abbilde jener Catherine Fleurette macht, und noch viel verkehrter ist es, die vortreffliche, gemüthvolle Stiefmutter im »Tartuffe«, Elmire, als Lichtbild derselben gelten zu lassen.

Andere Vermuthungen, durch die man von Alters

her die Lücken der Molière-Biographie, auszufüllen suchte, sind ebensowenig begründet. Nach jenem Grimarest ist der junge Molière von einem theaterliebenden Grossvater mit Vorliebe für das Schauspiel erfüllt worden, doch von den beiden Grossvätern des Dichters starb der eine schon 1626, und von dem anderen wissen wir nichts Näheres. Weniger bedeutungslos ist vielleicht die Verwandtschaft der Poquelins und Mazuels, auf die jüngst Thoinan hingewiesen hat. Jean Poquelin, Molières Grossvater in väterlicher Linie, heirathete eine Musikertochter Agnès Mazuel; auch später blieben die beiden Familien wohl im Verkehr, und so ist bei der engen Verbindung der Musiker und Schauspieler hier möglicherweise ein Fingerzeig für die Theatervorliebe Molières gegeben. Die Geschwister und sonstigen Verwandten Molières, deren es in Paris, wie auch zu Beauvais gab, haben kein besonderes Interesse, da sie auf die menschliche und dichterische Entwicklung unseres Helden ohne Einfluss blieben.

So wissen wir also über das Knabenalter Molières (vom 15. Januar 1622, dem Geburts- und Tauftage[1]) Molières[2]), bis 1636, dem Eintritt in das Collège) nur Weniges und Unwichtigeres, so dass leider die geistige Entwicklung des heranwachsenden Jünglings wie ein verschlossenes Buch erscheint.

Beklagenswerther noch ist es, dass auch über die Zeit, welche Molière im Collège zubrachte, uns nur ungenaue und willkürliche Berichte und Annahmen vorliegen. Nicht einmal das Jahr, in dem Molière das Collège verliess, ist sicher festzustellen. Eine zu Molières Lebzeiten erschienene

1) Bekanntlich ist der 15. Jan. nur als Tauftag überliefert und urkundlich beglaubigt. Doch wurden in damaliger Zeit die Neugeborenen sogleich getauft.

2) Dass Molière der Schauspielername des Dichters war und dass derselbe Rue St. Honoré geboren wurde, sei zur Vollständigkeit erwähnt.

Komödie, der Elomire Hypocondre, lässt ihn »1640 oder etwas früher« von Paris nach Orléans gehen, um die Rechte zu studiren, doch hat Fourniers Annahme, dass Molière bis 1641 im Collège geblieben, manches für sich.

Das Collège war eine Jesuitenanstalt und als solche nicht ohne Einfluss für die oratorische und dichterische Ausbildung Molières, suchen doch die welt- und kunstliebenden Väter der Gesellschaft Jesu solche Talente in ihren Zöglingen stets zu wecken. Dann führte ihn der gemeinsame Unterricht zusammen mit dem Prinzen Conti, Bruder des grossen franz. Feldherrn und späteren Gönners unseres Dichters, mit dem Arzte und Naturforscher Bernier, mit den Dichtern Chapelle und Cyrano de Bergerac. Leider sind auch die Beziehungen dieser Männer zu Molière meist nur vermuthungsweise festzustellen. Conti nahm sich später des wandernden Schauspielers Molière und seiner Truppe hülfreich an (worüber der folgende Abschnitt nähere Détails bringt), Bernier hat vielleicht den Schulfreund mit Vorliebe für Lucrez erfüllt und den Gedanken einer Uebersetzung des Lucretischen Lehrgedichts »de rerum natura« in Molière erweckt, Chapelle blieb der heitere, tröstende Freund in den Tagen des Unglückes und der Zechkumpan und lustige Gefährte in den Zeiten der Freude, Cyrano hat insofern einen direkten Einfluss auf den Dichter Molière, als die »Fourberies de Scapin«, eine halbpossenhafte Komödie Molières, Benutzung von Cyranos »Pédant joué« (s. Abschnitt III) zeigt.

Von besonderem Einfluss mag wohl Gassendi, der philosophische Lehrer Molières, gewesen sein, doch ist als sicher nur anzunehmen, dass die Abneigung des grossen Dichters gegen die aristotelische Philosophie und gegen Descartes, die Vorliebe für das praktische, werkthätige Christenthum ihren ersten Ursprung in Gassendis Unterweisungen haben. Sonst ist der Einfluss der Gassendischen

Philosophie auf Molière noch wenig aufgeklärt, daher denn eine nähere Schilderung derselben nicht Aufgabe dieser Biographie sein kann.

Der Studiengang Molières ist uns gleichfalls unbekannt, am wahrscheinlichsten ist es, dass er, wie seine ältesten Biographen, Lagrange und Vinot ausdrücklich sagen, »die Dichter«, »besonders Terenz« (und jedenfalls auch den so oft benutzten Plautus) studirt hat.

Von Paris ging Molière 1640 oder 1641 nach Orléans in der Absicht, sich als Advokat niederzulassen, wie jene obige Schmähschrift annimmt. Indessen andere Zeitgenossen behaupten, dass Molière nie Advokat gewesen sei, und wenn auch die juristischen Kenntnisse Molières aus mehreren seiner Komödien hervorgehen, so spricht dieser Umstand nicht dagegen. Wahrscheinlich ist es aber, dass der Dichter zu Orléans die Licentiatenwürde sich erworben hat.[1]) Ueber die Jahre 1641—1643 wissen wir, was Molière angeht, so gut wie nichts, und wollen uns mit Vermuthungen, welche neuere Kritiker aufstellten, nicht beschäftigen.

In das Jahr 1643 fällt aber der weittragende Entschluss, Schauspieler zu werden, und schon im Nov. d. J. gastirt Molière zu Rouen als Mitglied der später zu erwähnenden Truppe des »Illustre Théâtre«. Die Motive jenes Verzweiflungsschrittes werden verschieden angegeben. Nach der Darstellung des »Elomire Hypocondre«, habe vor Allem der öftere Besuch der italienischen Komödie zu **Paris**, namentlich die Begeisterung für den Darsteller des Scaramouche ihn zu dem folgenreichen Entschlusse bewogen, nebenbei habe er die Einsicht gewonnen, dass er zu einem vernünftigen bürgerlichen Berufe doch nicht

1) s. d. Erörterungen bei Loiseleur, Points obscurs de la vie de Molière p. 67 u. 206.

tauge, endlich habe auch die Liebe zu der rothhaarigen Komödiantin Madeleine Béjart, mitgewirkt. Wenn wir von dem Gehässigen und Satirischen in der Form jener Schilderung absehen, so ist sie in der Sache kaum unzutreffend. Besonders die Abneigung gegen die engen Schranken eines bürgerlichen Berufes scheint den phantasievollen, hochstrebenden Jüngling dem Künstlerthum zugeführt zu haben, wie das einst bei Shakspere und später bei Schiller der Fall war. Das Schauspielerthum selbst war für Molière nur Mittel und Uebergang zum Dichterthum, waren doch damals die französischen Bühnendichter noch häufiger, als jetzt, zugleich Schauspieler. Molière aber hatte mit noch ungünstigeren Verhältnissen zu kämpfen, als Shakspere und Schiller, denn die Konkurrenz mit dem hellleuchtenden Ruhme Corneilles, mit all den kleinen Geistern, welche das Tagesrenommée weit über Verdienst emporhob, mit der italienischen Modekomödie, der lähmende Einfluss, den die niedere Stellung des damaligen Schauspielerthums ausübte, der Umstand, dass Molières Dichtertalent sich erst allmälig und spät entwickelte und lange zwischen Tragödie und Komödie, wie zwischen Originalität und Nachahmung schwankte, liessen ihn nicht in verhältnissmässig kurzer Zeit zum grossen, berühmten Dichter sich emporschwingen.

Von jenem »Illustre Théâtre«, einer Wandertruppe, die bis 1658 vergebens danach strebte, in der Hauptstadt festen Fuss zu fassen, darf man sich keine hohen Begriffe machen. Waren schon die Verhältnisse einer späteren Zeit, die wir aus Chapuzeaus,[1]) überdiess verschönernder Schilderung kennen lernen, noch mit Mängeln aller Art behaftet, und war das Loos der Wandertruppen auch damals kein beneidenswerthes, so musste früher die soziale

[1]) Er hat 1674 eine »Histoire du théâtre français« veröffentlicht.

und künstlerische Bedeütung und die materielle Lage solcher Wandertruppen noch weit zweifelhafter sein. Das Einzige, was später Chapuzeau zu Gunsten jener in den Provinzen sich umhertreibenden Truppen sagt, dass sie Rekruten für die Pariser Theater ausbildeten, trifft zwar auch bei dem sog. »Illustre Théâtre« zu. Im Uebrigen war dieses Theater nur eine Versorgungsanstalt der einst angesehenen, später aber heruntergekommenen Familie Béjart und deren guter Bekannter, und viele Mühe hatte diese Truppe, ehe sie bei ihrer materiellen und sozialen Dürftigkeit einen Saal, einen Bauunternehmer, kontraktpflichtige Mitglieder fand. Vom Juni bis Dezember 1643 dauerten die durch ein Gastspiel zu Rouen unterbrochnen Vorbereitungen zur Errichtung einer Bretterbude und zur definitiven Anwerbung der wenigen Mitglieder. Und bald genug musste man die Pariser Konkurrenz aufgeben, und von Gläubigern verfolgt, in den Provinzialstädten Unterhalt suchen.

Direktrice der Truppe war Madeleine Béjart, eine 25jährige, rothhaarige und liebessüchtige Kokette, die bereits 1638 eine aussereheliche Tochter, Françoise, zur Welt gebracht hatte, deren angeblicher Vater ein Comte de Modène war, die 1642 wieder jene Armande, die spätere Gattin Molières, gebar, für die sich nicht einmal ein vornehmer Vater ausfindig machen liess und die man desshalb rücksichtsvoller Weise als Schwester Madeleines ausgab. Wie vieles der Madeleine von dem späteren Klatsche und Hasse angedichtet worden, wie weit die üble Darstellung, welche in einer späteren Schmähschrift, der »Fameuse Comédienne«, von ihr gegeben wird, der Wirklichkeit entspricht, ist hier nicht zu untersuchen, die obigen Thatsachen, die man nicht bloss auf Rechnung des Komödianten- und Wanderlebens setzen kann, sind hinreichend beweisend. Ausser Madeleine wirkten in der

Truppe noch ihre beiden Brüder, Jacques und Louis, die noch jung und mit körperlichen Fehlern behaftet waren, und als Schauspieler nie etwas geleistet haben, ein gewisser Ch. Beys, zugleich Komödiendichter, und eine jüngere, wahrscheinlich sehr unbedeutende Schwester Madeleines, Geneviève.

Das Repertoir der Truppe war bunt zusammengewürfelt, Scenerie und Dekoration gewiss sehr primitiv. Natürlich wurde der talentvolle und eben von seinem Vater mit 630 *L.* ausgestattete Molière von jener Truppe mit Freuden aufgenommen und Madeleine bedachte ihn mit ihrer besonderen Gunst. Dagegen wurde durch den verhängnissvollen Uebergang zu dem Komödiantenthum das Band zerrissen, das Molière an seine Familie knüpfte. Vergebens liessen Molières Eltern durch die Vermittlung eines Freundes, vielleicht eines Geistlichen, dem Sohn Vorstellungen machen; als der letztere, dem unbestimmten Drange seines Genies folgend, bei seinem Entschlusse verharrte, sagte sich der alte Poquelin von ihm so gut, wie los, und behandelte ihn auch dann, als Dichterruhm und Reichthum den Jugendstreich gesühnt hatten, kalt und lieblos. So trat denn mit dem J. 1643 Molière aus der ehrenhaften, geachteten Familie der Poquelins in die sittlich zweifelhafte der Béjarts, die härteste Vergeltung eines unüberlegten Schrittes.

II.

Wanderjahre Molières.

(1644—1658).

Besser, als über die erste Periode in Molières Leben, sind wir über die Exkursionen unterrichtet, welche er mit der Béjartschen Truppe in die Provinzen unternahm. Bei der Bedeutung dieses Zeitraumes für die Welt und Menschenkenntniss des grossen Dichters sind die Wanderungen Molières ein Lieblingsgegenstand der neueren französischen Forschung geworden, und die Resultate der letzteren hat W. Mangold, einer der fleissigsten und scharfsinnigsten deutschen Moliéristen, in seiner Abhandlung: »Molières Wanderungen in der Provinz« (Zeitschr. v. Körting und Koschwitz II, 26—42 u. 166—182) zusammengefasst.

Der zwingende Grund dieses zigeunerhaften Herumwanderns in grösseren und kleineren Städten der Provinz war sicher der unzureichende Gewinn, den das Spiel in der Hauptstadt abwarf. Die Konkurrenz mit dem Bourgogne- und Maraistheater (hierüber s. Abschnitt V), mit den sonstigen in Paris spielenden französischen und fremden

Truppen war lange Zeit für das buntgemischte und nur zum geringen Theil talentirte Personal allzuerdrückend, ein Ortswechsel des Theaters fruchtete auch nichts, und Molière, der für die Truppe in edelmüthiger Uneigennützigkeit sich verbürgt hatte, musste 1645 ins Schuldgefängniss wandern, aus dem ihn ein edeldenkender Freund, Aubry, errettete. Bei diesen Zuständen ist es wahrscheinlich, dass schon vor 1648, von welchem Jahre ab längere und ausgedehntere Kunstreisen stattfanden, dergleichen gewinnbringende Exkursionen unternommen wurden, wenn schon hierüber (von dem oben erwähnten Gastspiel in Rouen, Nov. 1643, abgesehen) völlig sichere Nachrichten fehlen. Uebrigens ist von der Truppe der Gedanke, sich dauernd in Paris zu etabliren, niemals aus dem Auge gelassen worden, obgleich derselbe erst 1658 realisirt werden konnte. Eine längere Anwesenheit Molières in Paris (Dezbr. 1644 bis Aug. 1645 und 1651) deutet darauf hin. Seit Ende 1652 scheint allerdings der Versuch gemacht worden zu sein, in Lyon, statt in Paris, einen solchen festen Standort zu gewinnen.

Der Aufenthalt Molières und der Béjartschen Truppe in den Provinzialstädten, soweit er sicher beglaubigt ist, vertheilt sich für die Jahre 1648—1658 so:

1648. April und Mai zu Nantes, Juni zu Fontenay-le-Comte.

1649. Mai zu Toulouse, Dez. 1649 bis Febr. 1650 zu Narbonne.

1650. Febr. zu Agen, Dez. zu Angers.

1652. Dez. bis Sommer 1653 zu Lyon.

1653. Sommer und Herbst zu Pézenas.

1654. Januar in Montpellier, März u. Nov. in Lyon.

1655. Febr. bis Ende April in Montpellier, April bis Juli zu Lyon, dann in Avignon und Pézenas bis Ende Februar.

1656. Febr. u. Mai zu Narbonne, Ende 1656 bis April 1657 zu Béziers.
1657. Juni zu Dijon.
1658. Januar u. Febr. in Lyon, Ende Febr. bis 21. April in Grenoble, Mai bis Oktober in Rouen.

Bis 1653 scheinen die finanziellen Erträge der Truppe keine bedeutenden gewesen zu sein, so dass Molière, selbstentsagend und aufopfernd, wie immer, im April 1651 vom Vater einen Theil seines mütterlichen Erbtheiles in Anspruch nahm. Neben dem hindernden Einfluss des Frondekrieges, der 1649 sich von Paris in die Provinz hinüberspielte, waren die hergebrachten Vorurtheile der Behörden und namentlich der Geistlichkeit von grossem Nachtheil. Die letztere suchte man öfters durch Ueberlassung der Spielerträge an fromme Anstalten zu gewinnen.

Mit 1653 nahm sich Conti, vom Parteihader des Frondekrieges befreit, seines ehemaligen Schulkameraden Molière an, liess dessen Truppe in seinem Schlosse La Grange de Près (bei Pézenas) spielen und wirkte für sie durch seine amtliche Stellung als Präsident der Stände von Languedoc. Persönlich brachte er zwar keine oder nur sehr geringe Opfer, und hauptsächlich war es auch der Reiz der schönen Schauspielerin Duparc, und der Eindruck, den sie auf Contis Sekretär und Günstling, Sarassin, machte, was diese huldvolle Protektion bewirkte. Immerhin war der materielle Erfolg des durch Contis Fürsprache ermöglichten Aufenthaltes zu Montpellier und des häufigen Auftretens in Lyon, wo Molières Truppe bald die andere Konkurrenztruppe des Mitalla mit sich vereinte, ein durchschlagender, und mit dem materiellen Wohlstande ging auch eine Verbesserung der scenischen und dekorativen Mittel Hand in Hand. Mit der Gutmüthigkeit, die Leuten eigen ist, welche von der Hand in den Mund leben, nahm man sich der Armen und Hülflosen an und versagte

selbst dem vagabondirenden und zum Bettler gewordenen Dichter d'Assoucy, als er 1655 in Lyon mit der Béjartschen Truppe zusammentraf, Hülfe und Theilnahme nicht. Sorglose Leichtfertigkeit, unbedachtsame Verschwendung und laxe Sittlichkeit waren die Kehrseiten dieser edleren Eigenschaften. Namentlich die Damen der Truppe, die Madeleine Béjart, die Catherine Leclerc (de Brie) und die in ihrer Koketterie wohl berechnende, und stets den Schein wahrende Therese Gorla (Duparc) spielen eine sittlich zweifelhafte Rolle.

Immer noch hatte die reicher und angesehener werdende Truppe unter dem Schimpf des Komödiantenthums zu leiden, und wurde von den Behörden in ihrem Berufe wiederholt geschädigt, wie denn 1656 die Stände von Béziers den Abgeordneten die Annahme von Freibillets und dem Schatzmeister die Auszahlung irgend einer Summe an die Schauspieler untersagen, und eine Rathssitzung zu Grenoble (2. Febr. 1658) eine angekündigte Vorstellung wegen eines geringen Formfehlers zu untersagen droht.

Von grosser Bedeutung für die Entwicklung der Truppe war die Vereinigung mit den Schauspielern Dufresnes, der sich der Gunst des Herzogs von Epernon erfreute, und mit der zu Lyon spielenden Gesellschaft des Mitalla (1647 oder 1648 und 1652 oder 1653). Mit Dufresne, der auch später noch in der kombinirten Truppe eine hervorragende Stellung einnahm, trat René Berthelot (Duparc), ein nicht unbedeutender Komiker, ein, und durch die Vereinigung mit der Mitallaschen Truppe wurden die spätere Gattin Duparcs und die de Brie, zwei Damen nicht ohne bedeutendes Talent, gewonnen. Für das Privatleben Molières sind diese beiden Schauspielerinnen von Wichtigkeit. Die Duparc, nur gegen vornehmere Anbeter tolerant, verhielt sich dem Molière gegenüber spröde, und gestattete ihm, so wie später dem Brüderpaare Corneille, nur, seinen Liebesgefühlen in zarten Ge-

dichten Ausdruck zu geben. Die de Brie hingegen, eine nicht mehr ganz junge, äusserst sinnlich angelegte Dame, scheint Molières Maitresse bis in ein höheres Alter hinein gewesen zu sein.

Sehr fraglich ist es, von welcher Zeit ab Molière eine dominirende Rolle in der Truppe spielte. Bei den äusseren Hindernissen der Stimmmittel, die er nach dem Berichte der Schauspielerin Angélique du Croisy, geb. Poisson, zu überwinden hatte, bei seiner Jugend, seinem stillen, zurückhaltenden Wesen konnte von einer solchen Rolle anfangs keine Rede sein. Es spricht nicht gegen diese Annahme, dass er schon am 28. Juni 1644 in dem Anstellungsdekrete eines für die Béjartsche Truppe engagirten Tänzers, als Erster unter den Schauspielern des »Ill. Théâtre« erwähnt wird, denn die anderen damaligen Mitglieder waren allzu unbedeutend, die eigentliche Leitung aber bis zur Rückkehr nach Paris in den Händen Madeleines. Erst sein Talent, die bekannten komischen Darsteller der Zeit geschickt und effektvoll zu kopiren und namentlich die Dichtung der beiden Kassenstücke, »Etourdi« und »Dépit amoureux«, scheint ihm eine vorherrschende Stellung gegeben zu haben. Ueberhaupt findet sich in den damaligen Schauspieltruppen keine Direktor- oder Oberregisseur-Stellung in dem heutigen Sinne des Wortes, denn über Aufnahme der Novitäten entschieden alle Schauspieler, und seit 1683 auch alle Schauspielerinnen, durch Stimmenmehrheit, bei den Proben war das Recht der freien Meinungsäusserung vorbehalten, die Rollen wurden von den Bühnen**dichtern** vertheilt und der Gewinn wurde gleichmässig repartirt. Soweit aber **thatsächlich** der bedeutendste Künstler eine gewisse Oberhoheit sich erringen musste, was in Regiefragen, wie bei der äusseren Repräsentation und juristischen Vertretung der Truppe unvermeidlich war, hat Molière eine solche Stellung erst nach der Wanderzeit erlangt

und zweifellos ist sie zu der Zeit, wo das »Impromptu de Versailles« aufgeführt wurde (1663).

Leider sind wir wieder über die Regieverhältnisse und die inneren Zustände der Truppe nur mangelhaft unterrichtet. Das Repertoir bestand aus den von Molière verfassten zehn oder zwölf Farcen (s. u.), dem Etourdi und Dépit amoureux, der (freilich schlecht beglaubigten) Molièreschen Tragödie »la Thébaïde«, die den Stoff der Racineschen »Frères ennemis« behandelt haben soll, ausserdem aus einer Anzahl anderer Tragödien, Komödien und Ballete. Von den Balleten machte das »Ballet des Incompatibles«, welches 1655 vor den zu Montpellier versammelten Ständen, in Anwesenheit des Prinzen Conti und seiner Gemahlin aufgeführt wurde, besonderen Effekt. Ein Ballet nach damaligem Geschmacke war nichts weiter, als eine Reihe von Gesangcouplets die durch rhythmische Bewegungen unterbrochen wurden. Unter die Zuschauer wurden Textbücher vertheilt, welche über den Sinn des stummen Geberdenspieles und der Tänze Auskunft gaben und auch die Mitspielenden in schmeichelhaften Versen erwähnten. Molières Antheil an dem Texte und dem Arrangement dieses Balletes ist nicht näher festzustellen.

Natürlich fehlten in der Béjartschen Truppe die dem Bühnenleben eigenen Zänkereien über die Rollenbesetzung, Rivalitäten wegen der theatralischen Erfolge, Zwistigkeiten in Folge der Konkurrenz bei den Damen der Truppe, Hader mit den rivalisirenden Gesellschaften etc. keineswegs. Namentlich die drei Grazien der Truppe, Madeleine, die Duparc und die später auftauchende Armande Béjart, bereiteten dem Dichter, als er zum eigentlichen Leiter der Truppe sich aufschwang, manche Schwierigkeiten. Noch in dem »Impromptu de Versailles« klagt Molière über die »bêtes de comédiens« und gibt die mancherlei Hindernisse seiner Thätigkeit als Bühnenleiter zu verstehen.

IIb.

Jugenddichtungen.

Die Wanderungszeit enthält die ersten Anfänge der unfreien Bühnenbearbeitungen Molières bis zu dem theilweise selbständigen »Dépit amoureux«. Wir haben daher die Entwicklung des Dichters Molière und den Charakter der Dichtungen eingehender zu betrachten.

Der erste Versuch, in dem Molière sein Dichtertalent zeigte, ist jene Uebersetzung oder richtiger freie Nachdichtung des didaktischen Gedichtes »de rerum natura« des Lucrez, von welcher nur wenige Verse in den »Misanthrope« übergegangen, alle übrigen aber verloren sind. Wenn wir dann einer Andeutung Montesquieus Glauben schenken, so ist Molière von einer epischen Dichtung oder Nachdichtung zu einem Versuch in der Tragödie übergegangen, er hat eine »Thébaïde« verfasst. Vor Montesquieu weiss Niemand von der Existenz eines solchen Werkes, und die Nachricht Grimarests, dass Molière bei der Dichtung von Racines »Frères ennemis« hülfreiche Hand geleistet habe, beweist für die Existenz desselben ebenso wenig etwas, wie sie gegen dieselbe spricht. Möglich, ja wahrscheinlich ist es aber, dass Molière in einer Zeit, die der Tragödie günstiger war als der Komödie, auch einen Versuch in der Tragödiendichtung gemacht habe, zumal die späteren Hauptwerke seiner Dichtung eine unverkennbare Neigung zeigen, aus dem Ton der Komödie in den der Tragödie einzulenken. Wir müssen aber die Existenz einer so einseitig und so spät beglaubigten Tragödie als eine offene Frage ansehen.

Eine Liebe wider den Willen der Eltern, ein häufiges dramatisches Motiv der späteren Stücke, findet sich auch hier. Man kann in dem »Médecin volant« die Keime des späteren Sganarelle, des »Malade imaginaire« (die Verkleidung Sganarelles dient den Zwecken des liebenden Paares genau so, wie die der Toinette), und selbst des »Médecin malgré lui« und »L'Amour médecin« wiederfinden.

Wir würden durch diese beiden Stücke zu einem höchst ungünstigen Urtheil über die dramatische Begabung Molières und ihre Entwicklungsfähigkeit, sowie über die sittliche Qualität desselben bestimmt werden, wenn wir nicht wüssten, einmal, dass diese Entwürfe nur flüchtig und ohne Rücksicht auf die dramatische Form aufgezeichnet wurden, weil die Darsteller beliebig ändern und erweitern konnten, und andererseits, dass der jugendliche Anfänger auch in der sittlichen Anschauungsweise dem italienischen Vorbilde zu folgen hatte. Gleichwohl wird doch ein Zusammenhang zwischen dem leichtfertigen und oft rohen Wanderleben und jenem sittlichen Indifferentismus, jener Rohheit der Formen, wie sie hier uns entgegentreten, nicht abzuleugnen sein. Ferner war die leidige Nothwendigkeit, ein Publikum zu belustigen, dem Moral, Anstand und Recht zum grossen Theil gleichgültig waren, allzu verlockend, um nicht alle idealen Interessen und sittlichen Begriffe dem wohlfeilen Witze und dem leichtfertigen Gelächter preiszugeben.

Sieht man allerdings schärfer in diese Anfangswerke hinein, so wird man in geringerer Potenz doch die späteren Eigenthümlichkeiten des grossen Komödiendichters herausfinden. So zeigt schon die fünfzehnte Scene des »Médecin volant«, in welcher Sganarelle, den Bellachini unserer Zeit antezipirend, zugleich sich und seinen Bruder spielt, einen Sinn für packende Komik. Der gesunde Menschen-

verstand des Dichters, der ihn für alles Reale im Leben empfänglich macht und von aller theoretischen Einseitigkeit, aller abstrakten Doktrin sich abwenden lässt, feiert schon hier in der Person des schlauen Sganarelle seine Triumphe. Die ersten Anfänge des Kampfes gegen die Schulweisheit der Aerzte und Philosophen sind gleichfalls schon hier zu finden. Auch ein Verständniss für die Rechte des menschlichen Herzens, eine innerliche Abneigung gegen den Zwang der Familiendespoten geht neben dem sittlichen Indifferentismus einher. Der spätere Vorzug der Werke Molières, dass verwandte Charaktere doch in ihren Nuancen unterschieden sind, zeigt sich schon im »Médecin volant«. Gros-René ist ein ebenso gesunder, natürlich schlauer und derber Charakter wie Sganarelle, dabei aber von sittlicher Zuverlässigkeit, die ihn nicht wie jenen zum Betrüger und Intriganten werden lässt. Der plötzliche Abschluss des »Médecin volant«, der schon eintritt, ehe der Zuschauer seiner recht gewahr wird, ist zwar durch die ganze Form der Farce bedingt, aber doch auch ein Mittel des dramatischen Effektes, das Molière selbst in reiferen Werken nicht verschmähte. Am wenigsten scharf sind im »Médecin volant« die Charaktere der Liebenden gezeichnet, ein Mangel, der noch später in den halb possenhaften Komödien Molières hervortritt. Hingegen zeigt wieder die »Jalousie du Barbouillé«, wie scharf und richtig der jugendliche Dichter schon kokette und intrigante Frauen zu zeichnen wusste.

Ein gewisser Fortschritt der Exposition und Charakteristik ist im »Médecin volant« gegenüber der (wahrscheinlich früheren) »Jalousie du Borbouillé« nicht zu verkennen. Die Charakterzeichnung ist hier vielmehr entwickelt als dort, die Scenen reihen sich mit grösserer Einheit und Nothwendigkeit aneinander, das Komische ist nicht in solchem Grade verzerrt und übertrieben, wie

in der Figur des »docteur« der ersteren Farce. Eine dramatisch zwecklose Person findet sich zwar auch hier, in dem »avocat«, doch giebt ein gewisser Kontrast zwischen diesem wirklich gelehrten und nobel denkenden Mann und dem grundsatzlosen Intriganten und leeren Schwindler Sganarelle auch eine relative Berechtigung für die Einführung dieser Figur.

Um überhaupt ein volles Urtheil über diese Erstlingswerke zu gewinnen, müssten wir genau wissen, wie weit sich hier die Aufgabe des Dichters von der des improvisirenden Schauspielers abgrenzte, und ob die französischen Schauspieler damaliger Zeit in gleichem Masse und mit gleicher Freiheit zu Improvisatoren wurden, wie die italienischen, oder ob, wie Moland behauptet, ihre selbständige Produktion eine weit beschränktere war.

Sind uns die Abfassungszeit und die äusseren Entstehungsverhältnisse der ersten Dichtungsversuche unbekannt, so wissen wir hingegen genau, wann und unter welchen Verhältnissen der »Etourdi«, die erste grössere Komödie Molières, entstand. Lagrange in seinem Registre sagt ausdrücklich: »Cette pièce de théâtre a été représentée pour la première fois à Lion l'an 1655.« Näher liesse sich die Zeit der ersten Aufführung des »Etourdi« auf April bis Juni 1655, wo Molière (s. o.) sich zu Lyon aufhielt, festsetzen. Ueber die äusseren und inneren Verhältnisse des Dichters im Jahre 1655 wissen wir manches Positive und können Anderes durch unabweisbare Schlüsse ergänzen. Molière und seine Truppe hatten aufgehört, eine zigeunerhafte, schlecht situirte Wandertruppe zu sein; sie hatten in Lyon einen gewissen Mittelpunkt für ihre künstlerische Thätigkeit gefunden; sie spielten nicht mehr fast ausschliesslich vor Zuschauern aus der niederen Volksmasse, denn neben den wohlhabenderen und gebildeten Bürgern Lyons, die doch sicher der Zugkraft

der Molièreschen Truppe folgten, hatten bereits Prince Conti und die Stände von Languedoc ihre Dienste begehrt. Hier waren also der hemmende Einfluss des unstäten demoralisirenden Wanderlebens, die Eindrücke des Verkehrs mit den niederen Volksklassen zum Theil fortgefallen; die grössere Wohlhabenheit gewährte ausserdem freiere Musse und gestattete, nicht a u s s c h l i e s s l i c h für den augenblicklichen Repertoirbedarf zu produciren. In Molières Innerem waren nicht minder gewisse Wandlungen eingetreten. Der zunehmende Verkehr mit dem weiblichen Geschlecht, namentlich die Beziehungen zur Duparc, die der sinnlichen Beimischung entbehrten, hatten idealere und schönere Vorstellungen des »Ewig-Weiblichen« in ihm erweckt, als es das Buhlen mit so zweifelhaften Geschöpfen wie M. Béjart und H. Desjardins vermocht hatte. Noch kreuzte sich das Gemein-Sinnliche mit der idealeren Auffassung des Weiblichen, und so finden wir im »Etourdi« neben der anmuthigen, zum Theil selbständig entworfenen Figur der Célie auch die, ganz dem italienischen Vorbild entlehnte, mannstolle und unzarte Kokette Hippolyte. Doch ist die Zeichnung der weiblichen Charaktere nicht in dem Masse unvollkommen oder hinter der Intrigue des Stückes zurücktretend, wie das die frühere Molière-Kritik anzunehmen beliebte.

Seitdem Moland in seiner Schrift: »Molière et la Comédie italienne« und in seiner Ausgabe die unselbständigen Bestandtheile des »Etourdi« auf ihre italienischen, französischen, spanischen und lateinischen Quellen zurückgeführt, Despois in den Anmerkungen seiner Ausgabe des »Etourdi« diese Entlehnungen noch genauer nachgewiesen und die Hauptquelle Molières, den »Inavvertito« des Niccolò Barbieri (1629), als Anhang zu seiner Ausgabe des »Etourdi« herausgegeben hat, kann über die Komposition des Stückes kein Zweifel mehr bestehen. Danach

gehört fast Alles, was sich auf die Person des Lélie und Mascarille bezieht, dem »Inavvertito« an; einzelne Züge des Mascarille gehen auf die Emilia des Luigi Grotto zurück, manche Scenen und Stellen sind der »Angelica« des Fabritio de Fornaris nachgeahmt (das Stück erschien 1585) und daneben sind Reminiscenzen aus den »Contes d'Eutrapel«, aus Plautus', »Epidicus« und »Mostellaria« eingestreut. Die Figur des Andrès ist einer Novelle des Cervantes: »La Gitanilla de Madrid« entlehnt. Wichtig scheint es mir, die selbständigen Aenderungen und Verbesserungen Molières eingehender hervorzuheben, als das von Despois und Moland geschehen ist. Sie betreffen zuvörderst die Zeichnung der weiblichen Charaktere. Der Charakter der Célie, im Ganzen der Celia im »Inavvertito« verwandt, ist doch um einige Züge bereichert, die ihn verschönern und idealisiren. Das Gefühl der Liebe zu Lélie ist in ihr nicht minder entwickelt, als die Dankbarkeit gegen Andrès, der ihre Hand begehrt als Preis für die Rettung aus der Sklaverei. Der Kampf beider Gefühle verleiht dem künstlich verschlungenen Schlussact des »Etourdi« einiges Interesse. Célie will sogar ganz auf das Glück der Ehe verzichten, um weder den Liebhaber noch den Wohlthäter zurückzustossen. Alles, was in der Zeichnung der Celia des »Inavvertito« Geziertheit und Koketterie verräth, ist von Molière beseitigt worden. So tritt Célie gleich in der ersten Begegnung (I, 3) dem Lélie mit naiver Unbefangenheit und ungesuchter Anmuth entgegen, während wir in der entsprechenden Scene des »Inavvertito« (I, 3, Despois a. a. O. S. 253) nur gesuchte Phrasen und gezierte Koketterie auf Seiten Celias finden. Der Dialog zwischen Célie und der auf sie eifersüchtigen Hippolyte (V, 8) — eine von Molière erfundene Scene — zeigt den angeborenen Seelenadel dieses

anmuthvollen Charakters gegenüber den gesuchten Spitzfindigkeiten der Nebenbuhlerin.

Es ist eine glückliche Aenderung des überlieferten Stoffes, dass die wenig liebenswürdige Hippolyte und ihre Koketterie mit Léandre hinter dem romantisch angehauchten Liebesverhältniss der Célie und des Lélie zurücktritt. Darum überträgt Molière u. a. die halb orakelhafte Liebeserklärung der Lavinia (Inavv. I, 8; Despois I, 260) in etwas veränderter Form auf Célie. Im italienischen Stücke tritt gerade diese mannssüchtige Kokette Lavinia in den Vordergrund des dramatischen Interesses, während die Celia und ihr Liebhaber Fulvio uns nur ganz nebenher beschäftigen. Es fehlt hier also jedes ideale Gegengewicht zu dem platten Realismus der schlauen Intriguen Scappinos und der rastlosen, unermüdlichen Koketterie Lavinias, wie es die Molièresche Nachahmung in den Liebesscenen zwischen Célie und Lélie darbietet.

Ebenso ist es ein Vorzug, dass Molière die gezierten Concetti wie die rücksichtslosen Derbheiten des italienischen Vorbildes bei Seite liess, und überhaupt die Liebesscenen von der ermüdenden Breite und manierirten Form des »Inavvertito« frei machte. Dafür tritt freilich die Entfaltung der Liebe und die Entwicklung der weiblichen Charaktere hier noch mehr hinter den raffinirten Intriguen Mascarilles und den hirnlosen Unbesonnenheiten Lélies zurück.

Diese Aenderung und Verbesserung in der Charakterzeichnung, das Weglassen unnöthiger Personen (des Spacca und der Laudomia im »Inavvertito«), der romantische Anstrich der Liebesbeziehungen, der selbständig, wenngleich unglücklich erfundene Schluss, Aenderungen im Einzelnen, die nicht ungeschickte Zusammenfügung so disparater Bestandtheile — Alles das zeigt Molières gereifte Selbständigkeit. Die Hauptfehler des »Inavvertito« —

das Unwahrscheinliche der ganzen Handlung, das Uebertriebene in der Charakterzeichnung des Mascarille und des Lélie, vor Allem der geradezu unmögliche Grundzug des italienischen Stückes, dass Scappino seinen Herrn ohne jede Kenntniss der für ihn angesponnenen Intriguen lässt und so ihm die beste Gelegenheit gibt, diese durch unüberlegte Geradheit zu vereiteln —, Alles das ist von Molière ohne durchgreifende Aenderung herübergenommen. Sein Mascarille wird zwar durch das selbstbewusste Renommiren mit seinen Schurkereien noch komischer als Scappino, doch ist dies eine Komik, die nicht ganz von moralischem Widerwillen frei lässt. Wie sehr daher der »Etourdi« auch die beiden Farcen an dramatischem Geschick übertrifft, so sind doch die Lobsprüche, die ihm Kritiker wie Auger, Chasles, Nisard, Moland gespendet haben, sehr übertrieben. Die Grundfehler des »Médecin volant« sind in vermindertem Masse noch in diesem Stücke zu finden. So das mechanische Festhalten an dem Schematismus der italienischen »Commedia dell' arte«, die Gleichgültigkeit gegen Sittlichkeit und Recht, die Glorificirung schlau ersonnener Schurkenstreiche, das Uebertreibende der Komik, das Fehlerhafte des Abschlusses. Nur in der Zeichnung der weiblichen Charaktere zeigt der »Etourdi« einen erheblichen Fortschritt gegenüber dem italienischen Vorbilde.

Die damalige Zeit hatte aber auf dem Gebiet der Komödie, von Corneilles Menteur abgesehen, so wenig Erhebliches aufzuweisen, dass diese Jugenddichtung nicht nur in der Provinz Epoche machte, sondern auch bei ihrer ersten Aufführung in Paris (November 1658) als Novität gefeiert wurde und jedem der zehn Schauspieler 66 Pistolen abwarf nach Abzug aller Tageskosten, der Tantième Molières und des Beitrages für den Reservefonds. Selbst »Elomire hypocondre«, jene böswillige

Schmähschrift, welche die Misserfolge des »Illustre Théâtre« und des ersten Auftretens in Paris auf's Grellste übertreibt, erkennt die durchschlagende Wirkung dieses Stückes an.

Das zweite Werk, welches Molière während seiner Wanderzeit schuf, der »Dépit amoureux«, ist zuerst Ende 1656 vor den Ständen von Béziers, also ungefähr 1½ Jahr nach dem »Etourdi«, aufgeführt worden. Der Fortschritt in der Charakterzeichnung und dramatischen Technik, den dieses Stück gegenüber seinem Vorläufer zeigt, muss den befremden, welcher im »Etourdi« nur eine sklavische Kopie des italienischen Originales sieht. Ich glaube aber gezeigt zu haben, dass Molières »Etourdi« sich in der Charakterzeichnung hie und da von dem Vorbilde loszulösen sucht, und namentlich in der Schilderung der weiblichen Charaktere und der Liebesscenen entschiedene Ueberlegenheit bekundet. Auch eigene Erfindung und selbständige Aenderungen des überlieferten Stoffes waren in dem Stücke zu finden. Nun brauchte Molière die Fesseln der italienischen Modekomödie, die er im »Etourdi« bereits gelockert, nur immer mehr zu sprengen, um eine zum Theil selbständige Dichtung, wie den »Dépit amoureux« zu schaffen.

In den äusseren Verhältnissen des Dichters hatte sich seit der Dichtung des »Etourdi« allerdings wenig geändert, höchstens war seine Stellung in der Truppe eine vorherrschendere geworden. Aber seine Auffassung des Weibes, die im »Etourdi« noch eine unklare war und den gemeinen Realismus der Sinnlichkeit nicht zu überwinden vermochte, ist hier eine edle geworden, die den idealen Neigungen des Herzens gerecht wird. Jene gemeine, sinnliche Liebe findet sich hier auf den Verkehr der dienenden Klasse beschränkt. So war es ihm möglich,

unabhängig von dem italienischen Vorbilde eine Lucile zu schaffen, und die Lélie, wie sie Secchis Stück ihm zuführte, zu veredeln und weiblicher zu gestalten. Diesen Liebesscenen gab er ein reales Gegenbild in den grobsinnlichen Tändeleien zwischen Gros-René, dem Bedienten des Eraste, und Marinette, der Dienerin der Lucile. Die anderen Charaktere und die Grundlage der Handlung sind aber aus dem »Interesse« des Secchi (1581) genommen und höchstens durch Züge, die auf andere Vorbilder zurückgehen, erweitert.

Die Scenen, welche sich um den Zwist der beiden Liebenden und ihre Versöhnung gruppiren, also der »Dépit amoureux« im engeren Sinne, sind aber von Molière im Wesentlichen selbständig geschaffen. Gerade diese Scenen zeigen nicht nur eine grosse Ueberlegenheit in der Zeichnung der weiblichen Charaktere, sondern auch eine relative Selbständigkeit in der Charakteristik des Eraste, die Molière nur in den Grundzügen dem italienischen Vorbilde entnahm, aber im Einzelnen tiefer, individueller und psychologisch feiner gestaltete. Auf eigene Erfindung deutet ferner hin: der Monolog des Mascarille (V, 1), die Unterredung der beiden Greise (III, 4), die Figuren des Gros-René und der Marinette, wie auch der Frosine, der Vertrauten Ascagnes.

Mit dem »Etourdi« verglichen, zeigt »Dépit amoureux« nicht nur die dichterische Vervollkommnung Molières, sondern auch seine sittliche Läuterung. Hier wird nicht mehr die raffinirte Schurkerei mit einem halb komischen Glorienschein umgeben, denn Mascarille, der Intrigant des Stückes, ist lediglich ein feiger, nur aus Egoismus, nicht aus Ruhmsucht intriguirender Spassmacher, und wird selbst von dem schlauen, aber redlich denkenden Gros-René düpirt und bei Marinette ausgestochen. Eraste

und Valère werden in ihrer Bewerbung um Lucile nicht allein von sinnlichem Ungestüm und jugendlicher Leichtfertigkeit geleitet, wie Lélie, sie sind edle, nobel denkende, wahrhaft liebende Jünglinge. Eine mannstolle Kokette, wie die Hippolyte des »Etourdi«, fehlt hier glücklicherweise, und auch Ascagne, die sittlich zweifelhaftere der beiden Liebenden, zeigt doch in der Unterredung mit Valère (II, 2) wahre Liebe und weibliche Zartheit. Mit Recht ist die Charakterzeichnung der Lucile von jeher bewundert worden. Sie erinnert in ihrer echt weiblichen Natürlichkeit, ihrer innigen Liebe, ihrem lebhaften Ehrgefühl, ihrem festen Bewusstsein von Tugend und Würde fast an die vollendetsten weiblichen Charaktere der Komödien Molières, an Elvire und Mélicerte.

Das Komische ist weniger übertrieben, wie in jenen beiden Farcen und selbst in dem »Etourdi«. Nur der für die Handlung des Stückes zwecklose »pédant Metaphraste« erinnert noch allzusehr an den »docteur« der »Jalousie du Barbouillé«. Die spätere Meisterschaft in der Zeichnung niedrig-komischer Charaktere bekundet Molière schon hier in dem Gros-René und der Marinette. Der noch vorherrschende Einfluss der italienischen Komödie mit ihrem Schematismus und ihren typischen Charakteren ist hauptsächlich in der Zeichnung der beiden selbstsüchtigen geprellten Alten und des Mascarille sichtbar.

Der Erfolg des »Dépit amoureux« bei seiner Aufführung in Paris (Dezember 1658) wird selbst in jener Schmähschrift: »Elomire hypocondre« zugestanden. Auch de Visé in dem Theaterbericht der »Nouvelles nouvelles« und Lagrange in seinem Register bestätigen den glücklichen Erfolg.

So war Molière bereits im Besitze eines dichterischen Ruhmes und einer relativ gut geschulten und anständig

ausgestatteten Truppe, als er im Herbst 1658 nach Paris zurückkehrte, um sich dauernd dort niederzulassen. Schon vorher hatte er das Terrain rekognoszirt und auf »mehreren heimlichen Reisen nach Paris«, wie Lagrange und Vinot erzählen, sich, der Sitte der damaligen Zeit gemäss, die Gunst eines der vornehmen Herren zu erwerben gesucht. Einen solchen Gönner fand er in der Person des Bruders Ludwigs XIV., eines 18jährigen jungen Menschen, der im Uebrigen für das Theater herzlich wenig Interesse hatte. Er stellte Molière dem König und der Königin-Mutter vor, und der souveräne Herrscher Frankreichs, der sich das besondere Vergnügen nicht versagen mochte, auch einmal eine naturwüchsige Provinzialtruppe neben der wohldressirten des Hôtel de Bourgogne zu sehen, liess ein Theater im »Gardesaal des alten Louvre« herrichten. Dort debütirte Molières Truppe am 24. Oktober des Jahres mit dem Corneilleschen »Nicomède« und dem »Docteur amoureux«. Von einem anfänglichen Misserfolge in dem ersten Stück und einer Auswetzung dieser Scharte durch die nachfolgende Lachposse weiss nur der »Elomire hypocondre« etwas, und gerade diese Stelle macht den Eindruck einer absichtlichen Karrikirung des Sachverhaltes. Lagrange und Vinot bemerken ausdrücklich: »Ces nouveaux comédiens ne déplurent point, et on fut surtout fort satisfait de l'agrément et du jeu des femmes«. Doch lässt die weitere Erzählung durchblicken, dass der König wie auch sein Hof und die vom König hinbeorderten Schauspieler des Hôtel de Bourgogne an den »manières de campagne« der neuen Debütanten Anstoss nahmen, denn Molière fand es für nöthig, in einer Apostrophe an den König gerade diese »berechtigten Eigenthümlichkeiten« zu entschuldigen und dabei die Ehre »vor einer so erlauchten Gesellschaft zitternd aufzutreten«, und die Verdienste der »ausgezeichneten Originale des Hôtel de

Bourgogne«, deren »schwache Abbilder« er und die Seinen nur wären, gebührend hervorzuheben. Charakteristisch ist es, dass auch nach jener gewiss nicht parteiischen Darstellung die kleine Farce des verliebten Doktors, die Molière mit ausdrücklicher Genehmigung des Königs nachfolgen liess, bei jenen Edelleuten, die sich mehr an der »Anmuth der Frauen«, als an den Versen Corneilles erfreuten, einen Applaus hervorrief, den das erste Stück nicht zu erringen vermochte. Neben dem Salongeschmack der Höflinge waren hieran gewiss auch die provinziellen Manieren der neuen Schauspieler, welche einer Farce eher gerecht wurden, als dem hohen Styl der Tragödie und die lange Gewöhnung an die manierirte Schauspielkunst des Hôtel de Bourgogne Schuld. Molière mochte seinen Konkurrenten gegenüber etwa so dastehen, wie in Wartenburgs Dichtung: »Der Schauspieler des Kaisers«, jener Sansnom gegenüber dem wohlgeschulten Zögling einer geistlosen Theaterdressur.

Die Bedingungen, unter welchen Molière die Konkurrenz aufnahm, sowohl mit den gefeierten klassischen Darstellungen im Hôtel de Bourgogne, wie mit den Spektakel- und Dekorationsstücken des »Théâtre du Marais«, waren also wenig günstige. Das Theater, welches Ludwig XIV. für ihn herstellen liess, war höchst primitiv und entbehrte jedes äusseren Schmuckes, zudem durfte die Truppe nur abwechselnd mit der italienischen Truppe des Signor Torelli (d. h. in zwei Wochen dreimal, denn Montag, Mittwoch, Donnerstag und Sonnabend war das Schauspiel geschlossen) auftreten. Molière verstand sich daher zu einem Abkommen mit jener vagabondirenden Truppe; für 1500 Livres überliess ihm diese die drei Spieltage und begnügte sich mit den sog. jours extraordinaires.

Der jugendliche, damals erst 20jährige König, der

später dem Dichter einen starken, wenngleich nicht immer sicheren Halt gewährte, war damals für ihn ebenso bedeutungslos, wie die Ehre, sich und die ihm untergebenen Schauspieler als »troupe de Monsieur« bezeichnen zu dürfen. Ludwig XIV., der auch später nie ein wahrer Beförderer idealer Interessen und ein zuverlässiger Beschützer des gegen Adel und Kirche ankämpfenden Dichters wurde, sondern in diesem stets ein bereitwilliges Werkzeug seiner Vergnügungs- und Prunksucht sah, war damals noch nicht der Bevormundung seines intriguanten Ministers und seiner herrschsüchtigen Mutter entwachsen. Zudem waren seine Anlagen, die überhaupt von dem servilen Sinne der Hofhistoriker und Hofdichter stets überschätzt worden sind, nichts weniger als frühzeitig entwickelt, und von einem tieferen Verständniss für die Eigenthümlichkeiten der Molièreschen Dichtung und der Geistesgrösse des Dichters konnte, in jener Zeit wenigstens, kaum bei ihm die Rede sein. Molière stand also in dem Kampfe, den er anfangs um seine materielle Existenz, später um seine literarische Bedeutung führte, allein und schutzlos da. Die Waffen in diesem Kampfe waren augenblicklich noch die zwei grösseren Schöpfungen seines Dichtertalentes, der »Etourdi« und der »Dépit amoureux«, deren Wirksamkeit sich bald in den epochemachenden Darstellungen dieses und des nächsten Jahres bewähren sollte. Unterstützt wurde er in der Führung dieser Waffen durch eine gutgeschulte und zum Theil begabte Truppe, die er gewiss schon damals mit derselben souveränen Sicherheit leitete, welche die Anfangsscene des »Impromptu de Versailles« wiederspiegelt. Ein kühner Entschluss war es gleichwohl, von der hergebrachten italianisirenden Modedichtung abzugehen und Werke zu schaffen, die seine Bestimmung als Reformator der Komödie ankündeten. Schon im nächsten Jahre schuf er in den »Précieuses«

ein Stück, welches an Stelle der bisherigen Situationskomödie die Charakterkomödie setzte und statt den Tagesinteressen und dem Modegeschmacke zu huldigen, eine vernichtende Opposition gegen dieselben begann. Wir haben jedoch vorher einen Blick auf die Richtung der gleichzeitigen Komödien in der französischen Literatur zu werfen.

III.

Die vormolièresche Komödie seit Corneille.

Die französische Komödie im Zeitalter des »Klassizismus« entwickelte sich in unverkennbarer Aehnlichkeit mit der Tragödie. Beide gingen von Nachahmungen spanischer Dichtungen aus, und lenkten nach einigen Versuchen der selbständigen Produktion wieder in die Bahnen griechisch-römischer Vorbilder ein. Beide haben in dem älteren Corneille ihren eigentlichen Begründer, denn derselbe Dichter, der aus dem spanischen Original den »Cid« schuf, hat Alarcons »Verdad sospechosa« zum »Menteur« umgearbeitet. Doch die Lebensbedingungen für die Komödie waren ungleich günstiger, als diejenigen der Tragödie. Einmal bot die italienische »commedia dell arte« (jene schablonenartige, erst durch Einlagen improvisirender Schauspieler und durch die Nüancen des Spieles bühnenmögliche Posse) mannigfachen Stoff und Anregung, dann gaben auch die Zeitverhältnisse, die Beziehungen zum Hofe und zum König mancherlei Impulse, die der Tragödie fehlten. Eine grössere Freiheit

im Inhalte, wie in der Form war der Komödie und Posse schon von der Zeit her gestattet, wo die »Enfants sans souci« und die »Bazochiens« (zwei Dilettantentruppen) ihre übermüthig-launigen Possen aufführten. Selbst die Losreissung von den heiligen drei Einheiten der missverstandenen Doktrin des Aristoteles wurde der Komödie weniger verübelt, als ihrer tragischen Schwester.

Schon Corneille in dem »Examen du Menteur«, einer der Dichtung voraufgeschickten Analyse, findet sich recht leicht mit den in der Tragödie streng festgehaltenen Regeln ab, und Molière in der »Frauenschule« spielt mit jenen Fesseln einer missverstandenen Doktrin, ohne es der Mühe werth zu halten, sie wirklich abzustreifen. Schon aus diesen Gründen musste die Komödie, die ohnehin dem »Esprit« der französischen Nation mehr zusagte, als die Tragödie, sich viel reichhaltiger, freier und universaler entwickeln, als ein Dichtergenie, wie Molière sie beherrschte. Freilich schloss sich auch die Komödie meist an ein fremdes, sei es italienisches, oder spanisches, oder römisches (oder selbst nationales) Vorbild an, aber diese Nachahmung wurde in Molières Meisterhand zu einer unleugbaren Vertiefung und Verbesserung des Originales, während die Schöpfungen der klassischen Tragödie unendlich tief gegen die spanischen und griechischen Vorblider herabsanken.

Es ist bisher unbeachtet geblieben, warum Corneille in seinem »Menteur«, dem ersten Versuch einer einheitlichen Charakterkomödie im franz. Geschmack, gerade zu Alarcon, dem originalen, aber vielgeschmähten und wenig gekannten spanischen Dichter, und nicht zu den Stücken Lope de Vegas, die damals das spanische Theater beherrschten, oder zu Tirso de Molina überging. Aber in Corneilles persönlichem Charakter und literarischer Stellung ist eine Verwandtschaft mit Alarcon nicht zu verkennen.

Beiden fiel die Aufgabe zu, die Dichtung vor dem Sturz in einen Abgrund zu retten und ihr die Möglichkeit des Emporsteigens zu der lichten Höhe der vollendeten Poesie zu bewahren. Beide suchten desshalb aus dem Schema der Intriguen und Situationskomödie in die Charakterkomödie einzulenken. Beide kämpften mit entschlossener Energie und selbstbewusster Genialität den Kampf der Originalität gegen die Tradition, nur dass hinter Corneille die Begeisterung einer Nation steht, während Alarcon, der Neuspanier, ausser anderen Hemmnissen auch noch den Hass des nationalen Stolzes zu überwinden hatte. Der »Menteur«, dessen Unselbständigkeit und Abhängigkeit von dem spanischen Vorbilde Corneille in dem »Examen«, eher zu gross, als zu gering erscheinen lässt, wie man denn aus Plagiaten, wenn sie an epochemachenden oder bedeutenden Stücken begangen wurden, schon im Interesse des Bühnenerfolges kein Hehl machte, hat darin seine Bedeutung, dass alle Handlung, selbst der durch eine Namens- und Personenverwechslung herbeigeführte Schluss, in Beziehung zu dem Charakter des berechnenden Lügners Dorante steht. Das Lügensystem Dorantes ist überdiess keineswegs so sinnlos, wie die bisherige Kritik uns glauben liess, sondern es verfolgt planvoll den Zweck, die Gunst der Damen zu erwerben und den Eindruck des Provinzialen in seiner Person bei den Näherstehenden zu verwischen. Die erste Lüge und deren verhängnissvolle Wirkung — Dorante entzweit dadurch einen Freund und dessen Maitresse — sind die Ursache der andern, und je mehr der Lügner sich aus dem selbstgesponnenen Netz zu ziehen sucht, desto tiefer verwickelt er sich darin. Sein Charakter ist leichtfertig aber gutartig, und nur seine sittliche Lockerheit, die an einzelne Charaktere Molièrescher Jugendstücke erinnert, macht ihn uns wenig sympathisch.

Was sonst im »Menteur« zu den Grundzügen der

späteren Molièreschen Komödie stimmt, ist die Stellung der Diener und Dienerinnen, die auch hier vertraute Mitwisser und geschickte Fördrer aller Liebeshändel sind, die despotische Rücksichtslosigkeit, mit der der Vater über den Willen des Sohnes verfügt, und die Leichtfertigkeit in der Auffassung sittlicher Verhältnisse. Ein direkter Einfluss des »Menteur« auf Molières Dichten ist aber nicht anzunehmen, denn Molière fand die mit dem Corneilleschen Stücke übereinstimmenden Merkmale schon in seinen italienischen und spanischen Vorbildern.

Die »Suite du Menteur«, eine sehr moralische Fortführung des ziemlich leichtfertigen »Menteur«, die 1643, ein Jahr nach dem letzteren Stücke, erschien, hat für die Entwicklung der französischen Komödie keine grosse Bedeutung. Wichtig ist jedoch die Thatsache, dass Corneille in seinen früheren Dichtungen, von denen »Mélite« die erste und schwächste, »l'Illusion« (1636) die letzte und wohlgelungenste ist, die Verhältnisse der eignen Zeit, namentlich die hauptstädtische Zerfahrenheit, in realistischer Manier zu schildern suchte und so, indirekt wenigstens, auf die spätere französische Komödie bis zu Voltaire hin einwirkte.

Die spanische Richtung, der Corneilles »Menteur« huldigte, fand auch in Scarron (1610—1660), einem der witzigsten, gewandtesten Komödien- und Farcen-Dichter, der unter körperlichen Leiden stets die Frische des Geistes bewahrte, von den älteren Poeten allein an Geist und Witz dem Molière sich näherte, und auch von letzterem mehrfach benutzt wurde, ihren Ausdruck. Ebenso wandte sich ihr Rotrou (1609—1650), ein Freund des »Illustre Théâtre«, ein bescheidener und doch inmitten eines engen bürgerlichen Berufes nach den höheren Zielen der Poesie strebender Mann, zu, indem er zugleich neben den spanischen Vorbildern auch die antike Komödie nachzuahmen

strebte. Ein nicht ungewandter, bühnengerechter, aber sehr nüchterner Dichter, wurde er eine Zeit lang als Rival des grossen Corneille gefeiert, von Molière noch später im »Amphitryon« und den »Fourberies de Scapin« in freilich sehr überlegener Weise nachgeahmt und in Einzelheiten benutzt. Seiner Schwäche als Tragödien- und theilweise auch als Komödiendichter sich wohl bewusst, ordnete er sich der Ueberlegenheit des Corneilleschen Genius unter.

Der jüngere Corneille (1625—1709) trat mit seinem ersten dramatischen Versuch: »Les Engagements du hasard« in die Fusstapfen des bedeutendsten aller spanischen Dichter, des Calderon, sank aber durch sein Streben nach Bühneneffekt und Kassenerfolg, durch seine Verleugnung der Naturwahrheit und der höheren Poesie, zu einem blossen Routinier in der Weise unsrer modernen Bühnenskribenten herab.

Die von Corneille angebahnte Gesellschaftskomödie wurde von dem feingebildeten Boisrobert, † 1662, einem Hofmanne und Lieblinge der hauptstädtischen Gesellschaft vervollkommnet. Seine »Belle Plaideuse«, 1655, das beste der uns von ihm hinterlassenen Stücke, ist in socialer Hinsicht beachtenswerth, da es das verderbte Treiben und die flache Moral der Pariser Kreise naturwahr schildert, auch technisch nicht unvollkommen und von Molière im »Avare« mehrfach benutzt worden.

Dagegen wandte sich der Schulfreund Molières, Cyrano de Bergerac (1619—1655), ein hochbegabter, über Vorurtheile seiner Zeit vielfach erhabener, aber inmitten der Frondekriege, und des politisch-religiösen Parteihaders verwilderter Charakter wieder der italienischen Stegreifkomödie zu. Sein »Pédant joué« ist künstlerisch und dramatisch sehr tiefstehend, wennschon das Stück später von Molière im »Amour médecin« und in den »Fourberies de Scapin« mehrfach verwerthet worden ist. Cyranos

frühzeitiger Tod, der ihn freilich an innerer Durchbildung und sittlicher Läuterung hinderte, war für seinen Dichterruhm, wie für die Fortentwicklung der französischen Komödie ein Glück.

Ein unbestreitbares Dichtertalent war Philippe Quinault (1685—1688,) aus niederem Stande geboren, durch die Anziehungskraft seiner Dichtungen schnell emporgehoben und darum Gegenstand des Neides und der Anfechtung. Doch eine reiche, aber ungezügelte Phantasie liess ihn von einer Dichtungsgattung zur andern irren, bis er endlich zum Verfasser von Operntexten und Decorationsstücken herabsank. Als Tragödiendichter huldigte er der Unnatur, Uebertreibung und Manierirtheit und auch in seinen Lustspielen bekundet er eine Neigung für gehäufte Intriguen, effektvolle, aber undramatische Katastrophen und ein mangelndes Verständniss für das Reale, Wahrscheinliche und Naheliegende.

Eins seiner frühesten Lustspiele: »l'Amant indiscret ou le maître étourdi« (1654) hat grosse Verwandtschaft mit Molières 1655 gegebenem »Etourdi«, wenngleich bei Molière von einer Nachahmung des älteren Stückes ebensowenig die Rede sein kann, wie von einem gemeinsamen italienischen Vorbilde beider Komödien. Ein Vergleich der Quinaultschen und Molièreschen Dichtung würde entschieden zu Gunsten der letzteren ausfallen.

Später wusste Quinault, der durch Somaizes (s. u.) Spott und Boileaus sehr scharfe, wenngleich parteiische Kritik eingeschüchtert war, von Molière zu lernen, und seine 1664 erschienene »Mère coquette« bekundet ebenso den segensreichen Einfluss des grösseren Zeitgenossen, wie die Mitarbeiterschaft an Molières »Psyché« Quinaults hingebende Freundschaft.

Ein vollkommener Dichter würde Quinault schon desswegen nicht geworden sein, weil ihm, obwohl (seit

1670) Mitglied der Akademie, alle höhere Bildung fehlte. Einer seiner späteren Lobredner selbst muss zugeben, dass Quinault »weder die Geschichte gelesen, noch das Genie der Nationen studirt habe«. Desto trefflicher war er als Mensch. Stets sanft und versöhnlich, zur Entschuldigung anderer neigend, schmiegte er sich an überlegene Dichter an, ohne nach dem Ruhme zu streben, ihnen ebenbürtig zu werden [1]).

Im Vorhergehenden sind alle Erscheinungen auf dem Gebiete des Lustspieles unberücksichtigt geblieben, die weder epochemachend waren, noch zu Molière bestimmte Beziehung aufweisen. Wir sehen aber schon aus diesen kurzen Erörterungen, wie der grosse Dichter es nicht verschmähte, Komödien, die, vom ästhetischen Standpunkt betrachtet, ziemlich tief stehen, aber doch mancherlei brauchbare Scenen und Züge enthalten, in sehr überlegener und vervollkommender Weise [2]) für seine dichterischen Intentionen zu verwerthen. Auch sonst deuten mancherlei Eigenthümlichkeiten der molièreschen Komödie auf frühere Vorbilder hin. In den Liebesverhältnissen z. B., wie sie uns Molières Dichtungen vorführen, kontrastirt ein gewisser romantischer Schimmer und stellenweis ein pathetisch-sentimentaler Ton mit dem sonstigen Realismus der Stücke und dem halb soubrettenhaften Charakter der Liebhaberinnen. Dieses romantische Kolorit der Liebesschilderung ist zum Theil auf die Nachahmung spanischer und italienischer Stücke zurückzuführen, theilweise ist es aber auch ein Merkmal, das der französischen Komödie schon früher charakteristisch war und an ihren Zusammenhang mit dem Ritterroman und den Schäferidyllen erinnert.

1) Die oben angeführten Komödien habe ich eingehender in meinem grösseren Werke über Molière (a. a. O. S. 62—73) besprochen.

2) Dies hofft Verf. in den späteren Kapiteln zu erweisen.

Ein solcher Romantiker der Liebe ist vor Allem der Dichter Georges Scudéry (1601—1667), ein Anhänger des Preziösenthums, der nicht nur in seinen Tragödien und Tragikomödien, sondern auch in einzelnen Komödien die Formen der Ritter- und Schäferdichtung nachahmte. Romantisch angehaucht sind auch einzelne Dichtungen Corneilles und Rotrous, und zuweilen wechselte der pathetische, gesucht spitzfindige Ton der Liebestiraden mit einer beissenden Verspottung aller idealen Liebe ab.

Wie Molière in zweien seiner Stücke die damalige Theaterrichtung und die absprechende Kritik neidischer Dichterlinge theils satirisch, theils humoristisch schildert, so hatten auch schon G. Scudéry in seiner »Comédie des Comédiens« und du Ryer in einem satirischen Stücke eine ähnliche Richtung eingeschlagen.

Auch gegen die gesammte Richtung der zeitgenössischen Literatur hatten Desmarets in den »Visionnaires« einem Lustspiele, welches im Sinne des Cardinal Richelieu die mit Corneille hereinbrechende Literaturrichtung und ebenso einzelne Erscheinungen der früheren Dichtung bekämpft, und St. Evremond, der in den »Académiciens« (1643) für das Neue und gegen die altfränkischen Anschauungen in der Literatur kämpfte, Opposition gemacht. Aber Niemand vor Molière hatte seine Satire gegen das gesammte politische, religiöse und sociale Leben gerichtet, Niemand unter den französischen Lustspieldichtern die religiöse Heuchelei, ohne hinter den Namen und Begriffen der heidnischen Mythologie sich zu verstecken, angegriffen. Niemand hatte auch die Dichtungsweise der antiken und romanischen Völker mit universalem Geiste und in originalster Nachbildung zusammengefasst.

Die Aufgabe also, fortzubilden und mit dem eigenen Geiste zu durchdringen, was andere versucht und in den ersten Anfängen znrückgelassen hatten, fiel dem grossen

Dichter zu, als er von der unselbständigen Nachahmung der italienischen Tageskomödie sich freimachte. Noch beherrschten also jene, jetzt längst vergessene Dichter die Richtung der Komödie und die Neigungen der gebildeten Welt, und neben den älteren Dichtern kamen in Quinault, Th. Corneille, Boursault u. a. jüngere Kräfte nicht ohne Formtalent und Routine auf. Th. Corneille war durch den Namen, den er mit seinem grossen Bruder theilte und durch die unleugbare Bühnenkenntniss und äussere Gewandtheit seiner Dichtungsweise bereits so berühmt geworden, dass von 1660 ab die Gegner Molières ihn auf Kosten des letzteren zu feiern suchten. Boursault (geb. 1636) hatte seit seinem 15ten Jahre Lustspiele verfasst und, wenn er auch weder als Poet noch als Kritiker hervorragte und noch 1663 so wenig berühmt war, dass Molière ihn im »Impromptu de Versailles« als einen ganz obskuren, kaum den Namen nach bekannten Dichterling hinstellen konnte, so war er doch gut genug, um von den neidischen Schauspielern des »Hôtel de Bourgogne«, eines mit Molières »Palais Royal« konkurrirenden Pariser Theaters, gegen den grossen Dichter gehetzt zu werden.

Es war also für Molière und seine Truppe keine geringe Aufgabe, die Erinnerung an Corneille und dessen Rivalen auszulöschen und den Eindruck der jüngeren Lustspieldichtungen zu überbieten.

IV.

Molières Kampf gegen das Preziösenthum.

Von Shakespeare wissen wir, dass er in seinen Jugenddichtungen dem gezierten Style Greenes huldigte, ja selbst als dessen Nachahmer auftrat, und dass er in gereifterem Alter nicht nur von diesem Einfluss sich freimachte, sondern sogar die Eigenheiten der Greeneschen Dichtung verspottete. Einen ähnlichen Umschwung haben wir jetzt in Molières dichterischer Entwicklung zu konstatiren. Nachdem er noch 1656 im »Dépit amoureux« der italienischen Manier seinen Tribut entrichtet, kommt er fortan nur in einzelnen Fällen auf die Nachahmung der »Commedia dell' arte« zurück, ja, indem er das Preziösenthum der Satire preisgibt, macht er recht eigentlich gegen den italianisirenden Einfluss in Literatur und Gesellschaft Opposition. Denn was ist der preziöse Styl anderes, als eine übertreibende, bis über die Grenze des Lächerlichen gehende Nachahmung des »stilo culto« Marinis? Die Beziehungen der Königinnen aus dem Hause der Medici zu Italien hatten ihm in die

höfische Gesellschaft Frankreichs Eingang verschafft und in voller Ausbildung erscheint er in den Jahren der Regierung Ludwigs XIII. Zunächst auf einen ausgewählten Kreis beschränkt, verbreitete er sich allmälig über die dem Hofe ferner stehenden Gesellschaftsschichten der Hauptstadt, ja selbst über die Provinzen. Das literarische und gesellschaftliche Leben wurde in gleicher Weise von ihm afficirt, besonders aber auf dem bequemen Felde der Romandichtung trieb er üppige Blüthen. Die Vertreter und Vertreterinnen dieser Moderichtung stellten ein geschlossenes Cliquenwesen dar, das allmälig die Talente der Literatur und Wissenschaft absorbirte.

Gewöhnlich macht man einen scharfen Unterschied zwischen der älteren Richtung des Preziösenthums, die sich um die Marquise de Rambouillet gruppirte, und der jüngeren, welche in Mlle de Scudéry ihre Hauptvertreterin hat. Diese ältere Richtung sei von Uebertreibung und Affektirtheit freizusprechen, sie habe nur den Zweck verfolgt, die Talente der Wissenschaft und Dichtung zu konzentriren, Unterschiede des Standes, der politischen Richtung auszugleichen, und die geselligen Formen zu verfeinern und zu läutern. Die Persönlichkeit der Marquise de Rambouillet ist in der That eine der idealsten in der gesammten französischen Geschichte. Frei von allen Vorurtheilen der Kaste, der Erziehung und der Eitelkeit, von lebhaftem Interesse für Wissenschaft und Dichtkunst, ohne selbst nach dem Ruhme des gelehrten Blaustrumpfthums zu streben, Freundin der Geselligkeit und des feinen Geschmackes, ohne an Pomp und Ueberladung Gefallen zu haben, tonangebend in der Gesellschaft und Literatur und doch eine selbstlose Gattin und Mutter: so steht ihr fleckenloses Bild in den Berichten der Zeitgenossen da. Aber die Dichterlinge und Reimschmiede, die halbgelehrten und koketten Damen, welche in die Zirkel des Hôtel Ram-

bouillet Eintritt fanden, trugen bald die Sprache ihrer süsslichen Madrigale auch in die geselligen Formen hinüber. Platonische Liebesverhältnisse, gezierte und geschnörkelte Pseudonyme, ein geistloses Kokettiren und vergeistigtes Buhlen hinter dem durchsichtigen Schleier poetischer Licenz, erinnern schon damals an Manieren des späteren Preziösenthums. Der Herzog von Montausier liebäugelte und girrte mit Julie de Rambouillet, der ältesten Tochter der Marquise, in einer Weise, die an die Ausartungen der mittelalterlichen Minne gemahnt, und jene Julie selbst sekondirte dabei mit wohlerfahrenster Kokettirkunst und raffinirter Schöngeisterei. Glücklicherweise hatte dieses Verhältniss seinen sehr realen und ernsten Hintergrund. Aeussere Hindernisse und der Unterschied des Bekenntnisses stellten sich Jahre lang dem Bunde der Beiden entgegen, und jene sehr konkreten Reflexionen liessen das kokette und schöngeistige Spielen nicht recht zur Geltung kommen. Aber man würde nicht später der Julie de Rambouillet nachgesagt haben, dass sie, getreu den Vorschriften der »Carte du Tendre«, ihren Anbeter vierzehn Jahre lang die Folterqualen der Minne habe bestehen lassen, wenn nicht eine von wahrer Liebe grundverschiedene Prüderie jenes Verhältniss durchzogen hätte. Die Begründerin des späteren, von Molière und anderen verspotteten, Preziösenthums soll die jüngere Tochter der Marquise, Angélique, gewesen sein.

Die bedeutenderen und bekannteren Mitglieder jenes Kreises, der sich in den Jahren 1620—1645 im Hôtel de Rambouillet versammelte, sind an Geist, literarischer Bedeutung und ästhetischer Bildung grundverschieden. Jener Ménage (geb. 1613), Jurist, Philologe, Sprachforscher und Dichter, war ein ebenbürtiger Geistesgenosse der Marquise de Rambouillet und frei von Allem, was an das spätere Preziösenthum erinnert. Weshalb es denn begreiflich ist,

dass in den »Ménagiana« einmal das Preziösenthum der älteren Richtung hoch gefeiert und namentlich von dem Vorwurf der Unsittlichkeit freigesprochen wird, und dass dennoch demselben Ménage jener begeisterte Ausruf nach der ersten Aufführung der die späteren Preziösen verspottenden »Préc. ridic.«: »Il nous faudra brûler ce que nous avons adoré« zugeschrieben werden kann. Ebensowenig hat Mme de Sévigné, gleichfalls eine Besucherin des Hôtel de Rambouillet und zu Ménage im Verhältniss einer idealen Freundin stehend, etwas mit der Affektirtheit der von Scarron, Cotin, de Pure und Molière verhöhnten Preziösen zu thun. Wohl aber sind Voiture und Balzac, Cotin, Chapelain und selbst Scudéry Vertreter jener ausartenden späteren Richtung. Unberührt von dem eigentlich Preziösen blieb auch Corneille, und die hohen Herren, wie Montausier, Condé, Conti, der Oppositionsmann Retz und der autokratische Richelieu, die sich ebenfalls in jenen Zirkeln sehen liessen, huldigten eben nur der Moderichtung und dem guten Tone in kavaliermässiger Weise.

Die neue preziöse Mode scheint, wie eben alles Modische und Neue, hauptsächlich ein Monopol der jungen und halbjungen Damencohorte gewesen zu sein, die sich unter den Fittigen der Marquise de Rambouillet und ihrer Geistesgenossen breit machte. Da blähte sich denn Mlle Desjardins, die Verfasserin von »Cléonice ou le Roman galant«, in ihrem Gänsegefieder zum stolzen Schwane auf und Madeleine de Scudéry brütete über dem poetischen Nonsens, den sie später im »Cyrus« und in der »Clélie« zu Tage förderte.

Es scheint mir hier nicht am Orte, die angeblichen Verdienste jener Literatur- und Geistesrichtung zu erörtern, eine Aufgabe, der sich in neuerer Zeit Roederer, V. Cousin

und Livet unterzogen haben. Es ist klar, dass eine so weit verbreitete, lange Zeit dominirende und von so vielen Geistesgrössen getragene Richtung nicht ohne nachhaltige Wirkung bleiben konnte und dass diese Wirkung nicht ausschliesslich eine verderbliche war. Gewiss wurde die Sprache und der gesellige Verkehr verfeinert, und Vieles, was damals von den sprachlichen und geselligen Eigenthümlichkeiten des Preziösenthums der Satire anheimfiel, ging später unbeanstandet in die französische Sprache und Mode über. Aber einer schnellen und verdienten Vergessenheit fielen die literarischen Leistungen jener Richtung anheim; vor Allem die beiden Romane der französischen »Sappho«, Mlle de Scudéry,: »Cyrus« und »Clélie«. Ebenso: d'Aubignacs an verrückten Wortverdrehungen reiche »Macarisse«, Barys, Corbinellis, Gilberts, Verts und Vaumorières Schreiberei. In den Manieren und Moden des späteren Versailler Hofes bemerken wir dagegen noch Anklänge an das Preziösenthum und in Mme de Maintenon erhob sich dieses zum Pietismus gewordene Preziösenthum zur Herrschaft über den König und über Frankreich.

Der gesunde Verstand, das unvergängliche Erbtheil der französischen Nation, richtete sich bald gegen die Uebertreibungen und Verzerrungen, wie sie schon die ältere Richtung des Preziösenthums zeigt. Der Vorkämpfer dieser Opposition war Agrippé d'Aubigné in dem Roman: »Aventures du baron de Foeneste«. Hier kämpft die schlichte Rauhheit der alten Zeit gegen die von Italien kommende Manierirtheit. Sorel im »Berger extravagant« fühlte sich dem Preziösenthum gegenüber als französischer Cervantes. Scarron, durch seine Gemahlin mit dem Preziösenthum liirt, verspottet es gleichwohl in der Vorrede zum »Ecolier de Salamanque« und in der zweiten

Satire. Cotin selbst, einer der Anhänger des Preziösenthums, moquirt sich doch in seinen Briefen darüber, und der Roman des Abbé de Pure: »le Mystère des ruelles« erhebt sich an einer Stelle zu einer vernichtenden Satire, die fast an Molière erinnert.

Wie gewöhnlich in seinen Angriffen auf die Thorheiten der Zeitrichtung, waren auch hier dem grössten aller Satiriker die Wege vorgebahnt, nur ist desshalb seine Satire eine nicht minder originale, von einem anderen Geist durchleuchtete, als die seiner Vorgänger.

Seit Somaizes Angriffen hat man in den »Précieuses ridicules«, denen wir uns jetzt zuwenden, Plagiate entdecken wollen, doch hat man weder die Benutzung des de Pureschen Romanes, noch des »Cercle des Femmes« von Chapuzeau nachweisen können. Ebenso hat man ohne triftigen Grund die Bedeutung und Tragweite jener Satire dadurch abzuschwächen gesucht, dass man behauptete, die »Préc. ridic.« träfen nur die Ausartungen des Preziösenthums, namentlich die provinzialen Formen desselben und seien auch ursprünglich für die Provinz geschrieben und in derselben zuerst aufgeführt. Man wird aber seit Despois' abschliessender Untersuchung die Annahme fallen lassen, dass Molière nur die Karrikaturen des Preziösenthums angegriffen habe, und wird in jener Stelle der später hinzugefügten Préface nur den Versuch sehen, sich durch die Unterscheidung der wahren und der nachäffenden Preziösen vor der gefährlichen Feindschaft des Hôtel Rambouillet und der anderen hauptstädtischen Zirkel zu schützen. Ebensowenig darf man die Annahme einer absichtlichen Verspottung der Madeleine de Scudéry und Cathérine de Rambouillet durch die Namen »Madelon« und »Cathos« unbedingt abweisen. Wenigstens spricht die Thatsache, dass Molières »Ecole des Maris« drei Jahre später im Hôtel Rambouillet aufgeführt wurde, keinesfalls

dagegen. In drei Jahren lässt sich manches vergessen, und die Neigung der Preziösen, sich an alle namhaften Grössen der Hauptstadt heranzudrängen, lässt jene Rücksicht auf den schon gefeierten Dichter sehr begreiflich erscheinen.

Die Zeitgenossen und die Anhänger des Preziösenthums sind auch nie über die eigentliche Tendenz der Molièreschen Satire in Zweifel gewesen. Somaize in der Vorrede zu den »Véritables préc.« sagt ausdrücklich unter den heftigsten Ausfällen gegen Molière: »(Il) met sur le théâtre une satire, qui, quoique sous des images grotesques, ne laisse pas de blesser tous ceux qu'il a voulu accuser«. Die Préface zu dem 1661 erschienenen Grand dictionnaire hist. (Livet a. a. O. I, 9) hebt hervor, dass Molière auch die literarisch gebildeten Preziösen verspottet habe. Und welchen Zweck sollten auch die von Somaize in bewusstem Gegensatz zu Molière verfassten Komödien, oder Gilberts Stück: »La vraie et la fausse Précieuse« haben, wenn nicht den, wenigstens die besseren Kreise des Preziösenthums vor dem Fluch des Lächerlichen zu schirmen?

Es ist bekannt, dass die »Précieuses ridicules« vor der ersten Ausgabe (1660), eine etwas andere Form hatten, als die uns überlieferte. Wie aus dem »Récit en prose et en vers de la Farce des Précieuses« der des Jardins hervorgeht, wurden die beiden vornehmen Freier auf der Bühne selbst von den Mädchen abgewiesen, und diese letzteren hiessen Clymène und Philimène. Dadurch wurde die Handlung ausgedehnter, aber dramatisch weniger belebt, die Aenderung gereicht also dem Stücke zum entschiedenen Vortheile.

Ueber das Stück selbst sind längere Auseinandersetzungen unnöthig, und sachlich-sprachliche Erklärungen des Einzelnen sind Aufgabe eines Herausgebers, nicht des

Biographen. Es sei nur auf die meisterhafte Feinheit und diplomatische Vorsicht hingewiesen, die Molières Satire hier kennzeichnet. Wenn er die überspannten Romantheorien einer Scudéry durch Bürgermädchen vortragen lässt, wenn er dieselben dem Spotte und der Nachäffung gewöhnlicher Lakaien preisgiebt und sie als etwas ganz Aeusserliches, von jedem Nachzuäffendes hinstellt, so wies er dem Preziösenthum seine Stellung unterhalb der wahren Bildung an und deckte die geist- und inhaltslose Leere dieser vielbewunderten Moderichtung auf. Universal, wie stets, ist auch der Charakter dieser Satire Molières. Die literarischen und gesellschaftlichen Versündigungen des Preziösenthums, seine Verkennung der natürlichen Neigungen des Weibes, seine Tendenz, die Grundlagen der Familie und Gesellschaft aufzulösen, alle diese Eigenthümlichkeiten einer unnatürlichen Modebildung werden dem vernichtendsten Spotte preisgegeben. Und doch vermeidet er persönliche und direkte Anspielungen, doch liess er den vornehmen Damen und Herren jener Coterie die wohlfeile Ausrede, dass nicht sie, die Grössen der Hauptstadt, sondern nur »zwei Gänschen aus der Provinz« lächerlich gemacht seien.

Mascarille, der als marquis verkleidete valet, spielt ungefähr dieselbe Rolle, wie sein Namensvetter im »Dép. amoureux«. Der Intrigant und Schurke des »Etourdi« ist hier dem Possenreisser und Spassmacher gewichen. Sekundirt wird er durch den gesetzteren Jodelet. Der Name Gorgibus, die stehende Bezeichnung des biederen Spiessbürgers, während Sganarelle der Theatername des beschränkten und zugleich eigenwilligen und tyrannischen Philisters ist, kommt hier zuerst vor, doch gab es schon früher ähnliche Theaternamen. Die Dienerin Marotte kommt über eine blosse Statistenrolle kaum hinaus, und es war eine geschickte Aenderung Somaizes, dass er in

den »Vér. Préc.« diese Marotte zur Beatrix machte, die das Kauderwelsch ihrer eigenen Herrin verspottet.

Für den durchschlagenden Erfolg dieses Stückes sprechen, ausser den Zeugnissen Lorets, eines Theater-Referenten, noch die zahlreichen Aufführungen in dem ersten Jahre (44 in weniger als 12 Monaten), während es später dem Schicksale aller zeitgemässen Tendenzstücke verfiel und vom 12. Juni 1661 ab ad acta gelegt wurde. Dass Molière in Folge dieses glücklichen Griffes das Eintrittsgeld erhöhen konnte, ist zwar unbegründet, doch that erst dieses Stück dem Konkurrenztheater des Hôtel de Bourgogne wirksam Abbruch. Der ersten Vorstellung wohnte das ganze Hôtel Rambouillet bei und war natürlich klug genug, seine Verlegenheit und Indignation nicht kundzugeben, hinderte jedoch die Wiederholung des Stückes für zwei Wochen (18. Nov. bis 2. Dezember). Es ist sehr unwahrscheinlich, dass einer der hervorragendsten Anhänger des Preziösenthums, Ménage, damals jenen begeisterten Ausruf gethan habe: »Il nous faudra brûler ce que nous avons adoré, et adorer ce que nous avons brûlé«. Wer die »Ménagiana« aufmerksam liest, wird sich überzeugen, dass Ménage stets der älteren Literaturrichtung und auch dem Preziösenthum zugewandt blieb, was ihn an einer aufrichtigen Bewunderung und offenen Anerkennung der Werke Molières und Racines nicht hinderte. Man sagt sogar, Molière habe ihn späterhin als Vadius in den »Femmes sav.« lächerlich gemacht, und eine Stelle der »Ménagiana« gibt dies indirekt zu verstehen. Ein rückhaltsloser Bewunderer jenes Stückes ist also der gelehrte und edel denkende Ménage keinesfalls gewesen.

Wie bekannt, liess Ribou die »Préc. rid.« ohne Molières Wissen drucken, worauf, durch Molières Einwirkung, das dem Raubdrucker ertheilte Privileg aufgehoben

wurde. Molière selbst liess dann die »Préc. rid.« im Jahre 1660 und 1663 zweimal ohne wesentliche Textänderungen drucken (bei G. de Luyne, welcher sein Druckprivileg mit Sercy und Barbin theilte).

Als Vorkämpfer des so schwer gedemüthigten Preziösenthums trat Somaize, ein obskurer Dichterling, mit seiner Komödie »les Véritables Précieuses« 1660 (von Ribou, aus Rache über das ihm entzogene Druckprivileg, ebenso wie Somaizes versifizirte Bearbeitung der »Préc. rid.« verlegt) auf. Es war wohl mehr Neid und Hass gegen Molière, als Vorliebe und Bewunderung für die Preziösen, was diesen ungeschickten Vertheidiger ins Treffen führte. Denn jene »Satire« gegen Molière ist eben die schlagendste Rechtfertigung der Molièreschen Satire. Auch hier werden die gezierten Ausdrücke der Sprachmodelei durch die servante Beatrix verspottet, auch hier die übertreibenden Wendungen der preziösen Dichtkunst ins Lächerliche gezogen. Zwei Farceurs ahmen auch in diesem Machwerke die Preziösensprache nach und düpiren die beiden Modedamen aufs gründlichste. Man könnte daher zweifeln, ob Somaize überhaupt für das Preziösenthum und nicht bloss gegen Molière aufgetreten sei, wenn nicht die Zeichnung der beiden Précieuses und die oben angeführte Stelle der Vorrede eine gewisse Sympathie mit dem Preziösenthum andeuteten. Der erste und eigentliche Zweck dieses Machwerkes ist aber die geflissentliche Herabsetzung Molières. Die Vorrede spottet über die Anleihen, die Molière bei den Italienern gemacht habe, und sucht das Gerücht zu verbreiten, dass Molière an de Pures oben erwähntem Romane und an dem Nachlasse des Guillot-Gorgen, den er von dessen Wittwe käuflich erstanden, Plagiate begehe. Darauf hin wird er als »singe en tout ce qu'il fait« bezeichnet, und seiner Vorrede zu

den »P. R.« eine »insolence effrontée«, die sich unter einer »fausse vertu« verberge, zugeschrieben. Die übrigen Stellen der Vorrede sind ohne Bedeutung. In dem Werke selbst wird zuerst der Vorwurf gegen den Dichter erhoben, dass er seine Werke vor der Aufführung bei den Grossen vorlese. Die »P. R.« werden dann noch einmal genauer als Kopie einer italienischen Bearbeitung des de Pureschen Romanes qualifizirt und Don Garcie de Navarre als eine verfehlte Tragödie hingestellt. Dem Molière gegenüber werden Quinault, Boisrobert und in eingeschänktem Masse der jüngere Corneille in den Himmel gehoben.

Weniger scharf ist Somaizes Sprache in der Vorrede zu der versifizirten Bearbeitung der »P. R.« (1660). Hier wird Molière wenigstens der Ruhm zugestanden, durch sein Spiel die entlehnte italienische Farce verbessert zu haben und ein »guter Possenreisser«, wenn auch »ein schlechter Komödiant«, zu sein. Und in dem Widmungsbriefe an Marie de Mancini gesteht Somaize von den »P. R.« ein, sie seien »une satire, qui doit sa plus grande réussite à ce certain courant des choses, qui les fait recevoir, de quelque nature qu'elles soient et que nous appelons la mode«, eine Lobeserhebung, die freilich an Somaizes gewöhnlichem Fehler, dem der Unklarheit, leidet.

Die zweite Komödie, Somaizes, »Procès des Précieuses« betitelt, war schon in den »Véritables Précieuses« angedeutet. Hier weist die eine der beiden Preziösen auf den Unterschied der véritables und ridicules précieuses hin, wie ihn der »Procès des Préc.« schildere. War es also der scheinbare oder wirkliche Zweck der ersten Dichtung, die verletzenden Schroffheiten der Molièreschen Komödie zu mildern, so lässt die folgende Dichtung zuerst ein Karrikaturbild des Preziösenthums durch ungebildete oder parteiische Menschen entwerfen, um dann mit einer Glorifizirung des echten Preziösenthums zu schliessen.

Ein bäurischer Landedelmann — Ribecour —, der über das Eindringen des Preziösenthums in die altfränkischen Sitten der Provinz entrüstet ist, will hier die Preziösen bei den Pariser Gerichten verklagen. Ein Scheingerichtshof geht auf die Laune des Bauern ein, verurtheilt die Preziösen, bis sich am Schluss herausstellt, dass der Kläger und sein alberner, schwatzhafter Diener düpirt sind. Der Diener Ribecours — Roguespine ist sein Name — entwirft von dem hauptstädtischen Preziösenthum eine Schilderung, die wenigstens der Form nach eine Karrikatur ist. Auch die Vertheidiger und Anhänger dieser Zeitrichtung trifft jener entstellende Spott. Théocrite, Professor der Preziösensprache[1]), kennt den schwierigen Jargon nur aus dem Lexikon. Die eigenen Schüler spotten dieses Ignoranten, und eine Schülerin verlangt ihr Lehrgeld wieder, weil die Preziösensprache schon veraltet sei.

Es liegt in der Tendenz des Stückes, dass die Ankläger des Preziösenthums entweder fade, urtheilslose Menschen sein müssen, oder von selbstsüchtigen Motiven getrieben werden. Jener Diener, der die Preziösen so verspottet, ist zugleich der lernbegierige Schüler und Nachäffer alles Preziösen. Professor Pancrace verlangt die gerichtliche Verurtheilung dieser Zeitrichtung, weil der preziöse Jargon seinem Unterricht in den romanischen Sprachen gefährdende Konkurrenz mache. Dagegen ist Epicarie, die Vertheidigerin des angeklagten »corps des prétieuses« eine respektable, intelligente Dame. Mit vieler Wärme

1) Im Personenverzeichniss (Livet II, S. 56) wird Théocrite als professeur des langues espagnole, ital. et franc.; Pancrace dagegen als Prof. de la langue prétieuse bezeichnet. Doch ist Pancrace (s. S. 71) ursprünglich Prof. der romanischen Sprachen und wendet sich nur, den Zeitanforderungen entsprechend, dem preziösen »patois« zu, Théocrite ist ausschliesslich Lehrer der Preziösensprache.

und Beredtsamkeit wirft sie die gegnerischen Argumente nieder, ohne doch die Schwäche ihres Hauptargumentes, dass die Preziösen das unbestreitbare Recht hätten, eine neue Sprache, gleich den anderen romanischen Sprachen, zu erfinden, verdecken zu können. Die Schwächen dieser Dichtung bedürfen kaum einer Kritik. Von einer Widerlegung oder auch nur Abschwächung der von Molière geübten satirischen Kritik kann kaum die Rede sein. In dem Vorwort jener Dichtung rechtfertigt der Dichterling mit den Freiheiten einer burlesken Dichtung, dass hier ein abgekürztes gerichtliches Verfahren stattfinde, während sonst Prozesse sechs Monate dauerten. Solche Dichter- und Kunstkritiker massten sich damals an, »Satire« gegen den Meister aller Satire zu schreiben.

Somaize hat ausser diesen beiden Machwerken noch 1759 einen »Grand dict. des Préc. ou la Clef de la langue des ruelles«, d. h. eine Zusammenwürfelung preziöser Wendungen aus de Pures Roman und Molières Komödie und einen »Grand dict. des Préc., hist. poétique etc.« (1661), worin er Personen, Sitten und Manieren der wahren und falschen Preziösen schildert, zuweilen mit scharfer Herabsetzung und in einer Weise, die Molières Satire am besten rechtfertigt, geschrieben.

Der Preziösenstreit ging nicht zu Ende, ohne dass auch Molières Partei zu Wort kam. Ein unbekannter Anhänger Molières schilderte kurze Zeit nach der Veröffentlichung der »P. R.« die verhängnissvollen Wirkungen dieser zermalmenden Satire. Die Preziösen, einst gefeiert und geehrt, werden hier von dem Dichter, den Anbetern und der Liebe verlassen, die in feierlichem Liede für immer von den Geächteten Abschied nehmen.

Diese »Mascarade«, deren Text ohne besonderen poetischen Werth ist, spiegelt doch die längst vorbereitete

Umwälzung einer Zeitrichtung, den Uebergang von Cotin, M. Scudéry, Somaize, zu Boileau, Fénelon, Molière wieder.

Weitere Nachwirkungen der »P. R.« sind in der »Académie des Femmes« von S. Chapuzeau (1661 oder 1663), die nur eine versifizirte Bearbeitung des angeblich von Molière benutzten »Cercle des Femmes« und in la Forges »Joueuse dupée« (1664) zu erkennen. Chapuzeau behandelt die Frauengelehrsamkeit und die weiblichen Emanizipationsgelüste in einer verallgemeinernden Weise, die mehr an Molières »Femmes Sav.« als an die »P. R.« erinnert. Emilie, eine Gelehrte, voller Hochmuth und Prätentionen, will, ihren Studien zu Liebe auf das eheliche Glück verzichten, höchstens kann sie sich entschliessen, einen reichen und vornehmen Anbeter zu beglücken. Voller Indignation weist sie den gezierten, phrasenhaften, von Schulgelehrsamkeit überträufelnden »pédant« Hortense zurück; dieser, um sich zu rächen, lässt seinen schlauen Diener Guillot als Marquis auftreten und die Hand der Prüden gewinnen. Glücklicherweise kehrt der todtgeglaubte Gatte der Emilie zurück, der Betrug wird aufgedeckt und der Emilie von ihrem wiedererstandenen Gatten das unheilvolle Studiren untersagt. In der 3. Scene des III. Aktes versammelt sich ein Kreis von Nachbarinnen der Emilie um diese als gelehrte Präsidentin. Da tritt eine emanzipirte Dame, Aminte, auf, die das Joch des Ehemannes abschütteln will, und darin von Emilie unterstützt wird, während Lucrèce, ein einfach-natürlicher Charakter, der an die Henriette der »F. S.« erinnert, sich der geschmähten Ehemänner annimmt. Auch hier drängt sich uns die Aehnlichkeit mit einer Scene der »F. S.« auf, während von Uebereinstimmungen mit den »P. R.« nicht die Rede sein kann. Jene Emilie verkehrt mit ihrer Dienerin Lisette etwa so, wie Philaminte mit Martine in dem Molière'schen Stücke; dagegen ist von einer Auflösung der Familien-

bande hier nichts wahrzunehmen, denn Emilie's Vater nimmt sich der Prätentionen der Tochter an. Ueber das »Marquisat« wird in Akt II, Sc. 3 u. 4 ein vernichtender Spott ausgeschüttet, der dem eines Molière nicht ganz unebenbürtig ist.

In der »Joueuse dupée« tritt auch eine »précieuse«, Polyxène genannt, auf, die sich aber darauf beschränkt, gegen die Modetollheit des Spielens zu deklamiren, und für das Theater, natürlich für das vornehmere des Hôtel Bourgogne, sich zu begeistern. Sonst ist das Stück nur eine Satire auf die Spielwuth.

Direkte Beziehung zu dem Preziösenstreit haben also diese beiden Komödien nicht in derselben Weise, wie Somaizes Dichtereien.

V.

Molière und seine Truppe.

Wir haben das allmälige Emporkommen der Béjartschen Truppe und Molières als Dichter, Bühnenleiter und Schauspieler bis zum J. 1659 skizzirt und müssen auf die Kräfte dieser neugestalteten, durch Aufnahme brauchbarer Mitglieder der verschiedenen Wandertruppen und Ausstossung unfähiger Mitglieder vervollkommneten Truppe, auf Molières Stellung zu ihr, auf ihr Repertoir, ihre Regieverhältnisse u. a. einen Blick werfen.

Bei der Rückkehr nach Paris bestand die Truppe aus 10 Darstellern und einen Gagisten, d. h. einen für Statistenrollen und ganz unbedeutende Nebenrollen verwandten, vom Antheil an der Gesammteinnahme ausgegeschlossenen, dafür aber mit einem fixirten Gehalte bedachten Lückenbüsser. Später schwankte die Zahl zwischen 15 und 12 Darstellern. Von grösserer Bedeutung waren nur Duparc, Vertreter der niedrig komischen Rollen, Madeleine Béjart, die Soubrette des Theaters, Mlle. Duparc, damals Heldin und Liebhaberin und Mlle. Debrie,

Darstellerin naiver Rollen. Molière selbst spielte die Rolle des ersten Komikers, musste aber oft aushilfsweise eintreten. Von Wichtigkeit für die Fortentwickelung der Truppe war besonders der Eintritt des Lagrange, eines bisherigen Provinzialschauspielers. Er nahm als Darsteller der Helden- und ersten Liebhaberrollen von vornherein eine wichtige Stellung ein, so dass später (1664) Molière ihm das wichtige Amt eines »orateur«, d. h. Reclamemachers für die nächste Vorstellung und offiziellen Sprechers bei Ruhestörungen und sonstigen Anlässen, übertragen konnte. Für den Moliéristen ist Lagrange dadurch wichtig, dass er ein (erst 1876 von den Mitgliedern der „Comédie française“ herausgegebenes) Register der Stücke, Einnahmen und besonders wichtigen Vorfälle des Molièreschen Theaters anfertigte. Als Mensch und Schauspieler war er hingebend, aufopfernd, nicht ausschliesslich auf materielle Vortheile bedacht, über seine Talente und sein Verhältniss zu Molière wissen wir wenig oder nichts. Die Duparc, deren wir früher schon gedachten, blieb nach wie vorher eine gewöhnliche Bühnenprinzessin und Bühnenkokette, die durch Entfaltung körperlicher Reize das Wirkungsvolle ihres Spieles zu verstärken wusste, Kontrakte schloss und löste, wie es der Vortheil gebot, aber doch eine gewisse Rücksicht auf ihre weibliche Würde und gesellschaftliche Stellung nahm. Ihre Schönheit ward gefeiert, auch als sie schon den gefährlichen Dreissigern nahe war, doch scheint sie dann plötzlich und auffallend verloren zu haben, da sie schon 1663 von einer gegen Molière gerichteten Schmähschrift als »vieille femme« verspottet wurde. Die ältere Béjart trat als Schauspielerin und Kokette mit den zunehmenden Jahren immer mehr in den Hintergrund und bot der Theaterkritik eine willkommene Blösse, als sie, die Vierzigerin, noch in einer jugendlichen Rolle auftrat. 1670 zog sie sich vom Theater

zurück. Die de Brie war wohl die würdeloseste der Schauspielerinnen des Molièreschen Theaters und in ihren Neigungen sank sie bis zu Musikanten und Tänzern herab. Ueber ihr Talent als Künstlerin sind wir weniger genau unterrichtet.

1662 trat die Gattin Molière's, Armande Béjart, auf, deren schauspielerisches Talent von Niemandem bestritten, deren sittliche Qualität aber desto mehr und nicht ohne Grund angezweifelt worden ist, und entlastete die Duparc, indem sie die Rollen der ersten Liebhaberin übernahm. 1664 trat Hubert ein, der mit seltener Virtuosität Frauenrollen emanzipirten Charakters spielte, und 1670 wurde Baron, der später so hochberühmte Tragöde, als Debutant aufgenommen. Er war damals erst 17 Jahre alt. Einen grossen Verlust erlitt die Truppe, indem 1667 die Duparc zum Konkurrenztheater des Burgunderhôtels überging, wahrscheinlich, weil die Liebe zu dem jugendschönen Racine, der sich dem Molièreschen Theater entfremdete und der Konkurrenzbühne seine Dichtungen überliess, dorthin zog, und weil sie bei dem vorwiegend komischen Repertoir der Truppe Molière's keine ausreichende Verwendung fand.

Das Repertoir des Theaters zeigte damals und später ein grosses Uebergewicht der Komödien, Possen und Farcen, und in den Jahren 1664—1673 hatten Molière's eigene Dichtungen eine so überwiegende Stellung, dass neben ihnen nur wenige andere Novitäten aufgeführt wurden. Die Zurückhaltung der französischen Bühnendichter dem Molièreschen Theater gegenüber, hatte darin seinen Grund, dass die berühmteren Dichter sich meist dem vornehmeren Theater des »Hôtel de Bourgogne«, die Anfänger meist dem Marais-Theater, einem nicht gut renommirten, abgelegenen, aber auf blendende Inscenirung

der Stücke bedachten Theater zuwandten. Noch in späterer Zeit, wo das Molièresche Theater durch den steigenden Dichterruhm seines Dirigenten sich gehoben hatte, wandten ihm dramatische Dichter den Rücken, sobald sie bei dem Bourgogne-Hôtel Zugang erhielten, z. B. Racine. Daher war Molière genöthigt, in den ersten Jahren seiner Dichterthätigkeit, wo er noch weniger schnell und viel produzirte, seine Zuflucht zu den älteren Tragödien und Komödien, von denen die Stücke Rotrous, Scarrons, du Ryers und vor Allem Corneilles die bedeutendsten sind, zu nehmen, auch seine eigenen Farcen wieder hervorzusuchen, und späterhin mehr und volksmässiger zu dichten, als für seinen Ruhm gut gewesen wäre.

Da nun die Werthschätzung Molières mit der seines Theaters in gewissem Sinne zusammenhing, so ist es schon aus dem Grunde begreiflich, dass Molière erst später allgemein anerkannt und geschätzt wurde, und selbst diese Schätzung immer noch nicht wesentlich höher war, als die der Geister zweiten und dritten Ranges. Sein Gegensatz zu der literarischen, politischen und religiösen Tradition, seine »Précieuses« und seine »Ecole des Femmes«, die gegen die philiströse Erziehungsweise der bürgerlichen Kreise Opposition machte und das hergebrachte Bühnenschema zu Gunsten der Naturwahrheit und psychologischen Vertiefung opferte, sein »Tartuffe« und sein »Don Juan«, Satiren auf die religiöse Heuchelei, soziale Zerrüttung und sittliche Verderbtheit der vornehmen Welt, schufen ihm in den Kreisen der Dichter, Theaterkritiker, Frömmlinge, Hofleute unversöhnliche Gegner, die ihn natürlich zu verkleinern und anzufeinden suchten. Das war für einen Dichter, der, wie alle Dichter jener Zeit, mehr für den Tageserfolg und die augenblickliche Wirkung als für seinen Nachruhm arbeitete, und nebenbei, im Interesse seiner

Truppe schon, dem materiellen Gewinn vor Allem nachjagen musste, ein schweres Verhängniss. Wie kurz war überdiess sein Dichterleben, und wie viele Zeit musste er, zwecklos für seinen Nachruhm, den Hoffesten, der Unterhaltung der Masse, der Regie und dem Studium, wie der Darstellung der eigenen Rollen widmen! Die Eile der Produktion und der Repertoirausfüllung liess den originalsten aller französischen Dichter so selten zu selbstständigen Schöpfungen gelangen, immer wieder nahm er zur Benutzung fremder Stücke seine Zuflucht, so sehr er sie auch vertiefte und vervollkommnete. Da die Rechtsanschauung damaliger Zeit den gesammten gedruckten Literaturbesitz als herrenloses Gut ansah, der zu Zwecken theatralischer Aufführung und selbst des buchhändlerischen Verlages beliebig zerstückelt, bearbeitet, kontaminirt werden durfte, so musste Molière, dessen gedruckte Stücke auch ohne Honorarforderung seinerseits von anderen Truppen aufgeführt werden konnten, wieder im Interesse seiner selbst und seiner Truppe ebenso mit fremden Bühnenstücken verfahren. Dadurch aber stellte er sich auf eine Stufe mit jenen Routiniers und Bühnenskribenten, die in ihrer Nachahmungs- und Kontaminationsmethode keine Spur des Molièreschen Genius zeigen. Ist es also für Dichter ersten Ranges ohnehin schwierig, bei Lebzeiten alle Hemmnisse, Vorurtheile, Anfeindungen zu überwinden, so war es für Molière unter den angedeuteten Verhältnissen unmöglich, jene Anerkennung zu erringen, welche die gerechter urtheilende Nachwelt ihm nicht versagt hat. Von seinen Zeitgenossen haben selbst näherstehende Freunde, wie Boileau, eine theilweis ungerechte Kritik geübt, die höfischen Gönner, namentlich Ludwig XIV. selbst, mehr die Possen und Zugstücke, als die wahrhaft unsterblichen Dichtungen Molière's gepriesen und nur

Lafontaine das Originale des Molièreschen Genius verstanden.

Ausser diesen spezielleren Gründen war natürlich das allgemeine Vorurtheil gegen den Schauspielerstand dem Emporkommen und der Werthschätzung Molières hinderlich. Zwar war der Schauspielerstand 1641 durch kgl. Ordre für nicht unehrenhaft erklärt worden, zwar nahmen sich Fürsten und Grosse der Pariser Theater an, aber was diese Gunst in Wirklichkeit bedeutete, sehen wir an der Molièreschen Truppe. Monsieur hatte derselben eine im Vergleich zu anderen Theatern niedrige Pension zugesichert, aber von einer Auszahlung war nie die Rede. Erst durch des Königs Gnade erhielten Molière und seine Truppe 1665 eine jährliche Unterstützung von 6000 Livres. Auch sonst bekümmerte sich der unreife 18jährige Jüngling wenig um die von ihm auserwählte Truppe. Am 11. Oktober 1660 wurden trotz dieser hohen Protektion Molière und seine Schauspieler aus dem ohnehin dürftigen Saale des Petit Bourbon (d. h. eines dem Connétable de Bourbon einst gehörigen, dann dem Vaterlandsverräther konfiszirten Gebäudes) ohne weitere Benachrichtigung vertrieben, zwar durch Anweisung eines noch schlechteren Raumes im Palais Royal entschädigt, aber doch durch den Gewaltakt längere Zeit in den Einnahmen beeinträchtigt und für den Augenblick in ihrer Existenz bedroht.

Einen Trost für die Herabwürdigung und willkürliche Behandlung konnten die damaligen Schauspieler in der günstigen materiellen Lage finden. Die gleichmässige Repartirung der Einnahmen (nach Abzug der Tageskosten und der Quote für den Reservefonds) lässt ohnehin ein eigentliches Schauspielerproletariat und ein Virtuosenthum im heutigen Sinne nicht aufkommen, und bei den verhältnissmässig hohen Eintrittspreisen, bei den häufigen und

gut belohnten Gastvorstellungen am Hofe und in den Palästen der Grossen gewann ein Schauspieler jährlich etwa 3700 Fr., die nach heutigem Geldwerthe das 4- bis 5fache ausmachen würden. Da man nun die damaligen Pariser Theater ihrer Bedeutung nach nur mit den mittleren Bühnen unserer Zeit vergleichen kann, so ist die materielle Stellung der Schauspieler zur Zeit Molières ganz unverhältnissmässig günstiger, als jetzt. — Die Anstrengung der Proben und Aufführungen war auch nicht übermässig. Man spielte nur an 3 Tagen der Woche (Dienstag, Freitag, Sonntag), liess häufig genug auch diese Vorstellungen ausfallen, wogegen man freilich oft Privatvorstellungen gab. Allerdings probte man sorgfältiger und länger als jetzt, kannte auch die doppelte Besetzung desselben Rollenfaches nicht, doch machte diese vermehrte Arbeitsleistung keinesfalls Anstrengungen nöthig, wie sie jetzt dem wahrhaft geschundenen und ausgeschröpften Personal von einzelnen Leitern kleinerer Theater zugemuthet werden[1]).

Bei den guten Einnahmen ist es begreiflich, dass man für Inscenirung und Dekoration Summen aufwendete, die, den damaligen Geldwerth berücksichtigt, nicht eben unbedeutend sind, wogegen es mit der Missachtung des Theaters und der Schauspieler zusammenhängt, dass die

1) Bei mir in Halle z. B. müssen jüngere Mitglieder nicht selten umsonst und fast jeden Tag spielen. Sie lernen das Spielen so — auf Kosten des Publikums. Das Gehalt des Regisseurs für Trauer- und Schauspiel beträgt 1800 M., für die Saison, und 2 Benefize = 400—500 M. Dafür muss der betr. Künstler aber mindestens 5 mal die Woche, meist in anstrengenden Rollen und zuweilen sogar aushilfsweise in Possen, spielen. Es liesse sich darüber vieles mittheilen, doch bei dem Schauspielerüberfluss und der Agentenwirthschaft kann's nicht anders sein.

äusseren Verhältnisse der Baulichkeiten, Aufführungen, des Verkehrs mit dem Publikum und den eigenen Kollegen sehr unerfreulich waren. Die 3 grösseren Theater von Paris hatten damals ein Aussehen, das lebhaft an die improvisirten Bretterbuden herumziehender Truppen erinnert; die Bühne war eng und unbequem, die Coulissen äusserst primitiv, die Beleuchtung höchst mangelhaft. Im Theater selbst war ein Buffet, die Zuschauer sassen bis an den Bühnenrand. Im Zuschauerraum herrschte vor und während der Vorstellung nicht nur die grösste Unruhe und Unordnung, sondern es kam selbst zu Raufereien und blutigen Händeln. Der Beginn der Vorstellung war äusserst unpünktlich, statt 2 Uhr Nachmittags begann man erst nach 4. Wer sich früher einfand, vertrieb sich die Zeit, indem er mit den anwesenden Schauspielern schwatzte und klatschte. Wie mit dem Publikum, so verkehrten die Schauspieler auch untereinander in sehr zwangloser, bisweilen regelloser Weise, wozu schon die äusserlich gleiche Stellung beitrug. Natürlich war diese sozialdemokratische Gleichheit mehr eine theoretische. Molière hatte, wie wir sahen, eine vorherrschende Stellung sich erworben, während in den beiden Konkurrenztheatern, soweit wir wissen, ein eigentlicher Dirigent fehlte.

Gleichwohl konnte diese autoritative Stellung die Truppe weder vor Zwistigkeiten unter den einzelnen Mitgliedern bewahren, noch vor Intriguen und Chicanen des konkurrirenden Bourgogne-Theaters, der von diesem gewonnenen Dichter und Kritiker, der durch den »Tartuffe« erbitterten Geistlichkeit und Polizei schützen, noch vor Allem auf das sittliche Verhalten der Künstler und Künstlerinnen einen veredelnden Einfluss gewinnen. Einen Ersatz für diese oft dornenvolle und entmuthigende Wirksamkeit fand Molière in der reichen Tantième, die seine häufig aufgeführten Stücke ihm einbrachten, und überhaupt

in der freieren und von Cliquenrücksichten unabhängigeren Stellung der damaligen Bühnendichter. Denn die Theaterkritik, so wenig gewinnend sie uns auch in der Person eines de Visé, Boursault u. a. entgegentritt, war zur Zeit Molière's weniger ausgeartet, als jetzt. Die Kritiker waren meist dramatische Autoren und somit von der günstigen Stimmung der Schauspieler (nicht, wie heutzutage, der Intendanten oder artistischen Direktoren) abhängig, daher eine parteiische oder erkaufte Kritik nur an dem Repertoir und den Darstellern des Konkurrenztheaters geübt werden konnte. Von Bestechungsversuchen einflussreicher Rezensenten konnte keine Rede sein, denn bei den Kritikern und Bühnendichtern des Konkurrenztheaters wäre sie er-erfolglos gewesen, und die befreundeten Autoren und Kritiker hatte man ohnehin durch die Tantième in der Hand. Auch war somit das Verhältniss zwischen Autoren, Kritikern und Schauspielern ein sehr enges: waren doch nicht nur die Kritiker, sondern auch die Schauspieler in der Mehrzahl Bühnendichter. Der letztere Umstand macht es erklärlich, warum der Autor sich das Recht der Rollenbesetzung in eigenen Stücken und eine Einwirkung auf die Proben vorbehielt[1]). Ebenso ist es wohl dem Einflusse der Autoren zuzuschreiben, dass die Proben häufiger waren, als jetzt, und die Einübung eines neuen Stückes, selbst, wenn die Zeit drängte, acht Tage forderte. Je weniger eingeübt ein Stück war, desto weniger gewinnbringend mussten seine Aufführungen werden, desto gegeringer war demnach die Gewinnquote des Autors. Fixirte Tantièmen waren damals eben so selten, wie Honorare für die Publikation von bereits aufgeführten Stücken,

1) Auf der vereinigten Stellung des Schauspielers und Bühnendichters ruhte daher vor Allem Molière's souveräne Stellung in der Truppe.

schon, weil die letzteren von jeder Truppe unentgeldlich gespielt werden konnten. So arbeiteten die Autoren für die Bühne und auf der Bühne und sog. Buchdramen waren damals glücklicherweise Ausnahmen. Der Autorengewinn war zu Molières Zeit gleichmässiger vertheilt, als jetzt, wenn er auch nicht der übermässigen Honorirung unserer Possendichter und dramatischen Routiniers gleichkam. Molière z. B. hat in den letzten 14 Jahren seiner dichterischen Thätigkeit (1659—1673) an Autorenhonorar 69 000 L. (= heutigen 240 000 — 300,000 Fr.) erhalten, demnach mehr als sein Schauspielerhonorar in gleicher Zeit betrug. Sein Vermögen musste mit der zunehmenden dramatischen Produktion, der seit 1663 ihm gezahlten kgl. Subvention von jährlich 1000 L. und dem c. 12. Theil der Pension von 6000 L., sich bedeutend vermehren. Ist es immerhin zu beklagen, dass ein Geist, wie Molière, damals in erster Linie nur materielle Anerkennung erhielt, so ist doch andererseits bei Künstlern, die für und in den Tag hineinleben müssen, der materielle Dank noch wichtiger, als bei anderen geistigen Berufsarten.

Ernstliche Konkurrenz machte dem Gewinne des Palais-Royal nur das Theater im Burgunderhotel, welches das eigentliche hoffähige Theater war, desshalb die für vornehmer geltende Tragödie vor Allem kultivirte und auch in der Darstellungsweise die alte deklamatorische Richtung vertrat, während die Molièresche Truppe naturgetreuer und ungezwungener spielte. Die kgl. Subvention von 12000 L. zog manchen bedeutenden Schauspieler in das Hôtel de Bourgogne, auch hatte dieses Theater anfangs das alleinige Vorrecht der Hof- und Festvorstellungen, bis es später durch Molière's Truppe hierin überflügelt wurde. Der Neid des Bourgogne-Hôtel gegen die

emporkommende Provinzialtruppe Molières, der sich hauptsächlich in dem Streit über die »Ecole des Femmes« zeigte, ist somit erklärlich, wenn schon das Repertoir in jenem Theater meist auf die Tragödie beschränkt war, in dieser sich vorzugsweise auf Komödien und Possen vertheilte.

Das dritte hauptstädtische Theater, das Théâtre du Marais, das am wenigsten vornehme, kam durch Missgeschicke mancherlei Art bald finanziell herunter und suchte durch Dekorations- und Zugstücke sich einigermassen wieder aufzuhelfen. Von einer Konkurrenz mit dem Molièreschen oder gar mit dem Bourgogne-Theater war bald keine Rede mehr, daher denn die Schauspieler und Dichter des »Sumpftheaters« in dem Streite zwischen Molière und dem Bourgogne-Hôtel entweder sich neutral verhalten oder, wie Chevalier, gegen die Clique und für Molière Partei ergreifen.

Dagegen erwuchs dem Molièreschen Theater eine grosse Konkurrenz aus der italienischen Komödie zu Paris, schon weil das Repertoir derselben dem des Palais-Royal verwandt war. Wir sahen früher, wie Molière diese hindernde Truppe einigermassen lahmzulegen suchte. Die »spanische Komödie«, welche seit 1660 in Paris auftrat, ward bald ausschliesslich zu einer Hoftruppe, und erhielt vom König desshalb eine bedeutende Subvention. Sie konnte dem Molièreschen und den andern Theatern keine materiellen Hindernisse bereiten.

Fragt man endlich, wie der Geschmack des Publikums über den Rang der verschiedenen Theater urtheilte, so war das Bourgogne-Theater von den vornehmeren Ständen bevorzugt, soweit diese überhaupt einen öffentlichen Musentempel betraten und nicht in ihren Wohnungen sich Stücke vorspielen liessen, während das zahlreichere

Kontingent des niedrigen Bürgerstandes und des hauptstädtischen Pöbels sich meist zu dem Palais-Royal oder der »Comédie italienne« [1]) hielt oder in geringerem Masse dem Marais-Theater sich zuwandte.

---

1) Die fremde Sprache hinderte den Besuch des Pariser Pöbels ebensowenig, wie sie den Berliner vornehmen und niederen Pöbel abhält, in Rossis Vorstellungen sich mit Anstand zu langweilen und dafür durch rasendes Klatschen sich zu entschädigen. Zuweilen spielten übrigens die italienischen Schauspieler auch Französisch.

VI.

Das Leben und Dichten Molières von 1660—1662.

a. Sganarelle ou le Cocu imaginaire.

Die soeben betrachteten Verhältnisse der damaligen Theater machen es begreiflich, dass eine untergeordnete, meist von den geringeren Ständen frequentirte Bühne, wie die des Petit-Bourbon, nicht immer Meisterwerke der Lustspieldichtung vorführen konnte, dass sie auf possenhafte Effektstücke angewiessen war. Da nun Molière zugleich Theaterleiter und sein eigener Theaterdichter war, so ist es ganz natürlich, dass er selbst zuweilen die Anforderungen der echten Kunst dem Geschmack der Menge und den finanziellen Rücksichten opfern musste. Unter diesem Gesichtspunkt aufgefasst, wird eine gewisse Unstätigkeit in Molières dichterischem Schaffen, ein Schwanken zwischen Originalität und Nachahmung, zwischen spanischen, italienischen, antiken und nationalen Formen und Stoffen, eine Rückkehr zu Vorbildern, von deren Einfluss er sich bereits innerlich freigemacht hatte, weniger befremden. Das Bedürfniss

des Repertoirs liess denn in erster Linie dem am 28. Mai 1660 zuerst aufgeführten »Sganarelle ou le Cocu imaginaire« entstehen, ein Stück, das einen auffallenden Rückschritt in Molières dichterischer Entwicklung und einen Rückfall in die eben verspottete italienische Moderichtung bekundet. Ein Blick auf Charakterzeichnung, Grundideen und Schlussentwicklung des Sganarelle zeigt den Einfluss der italienischen Manier. Ob dabei Molière ein bestimmtes italienisches Vorbild, etwa die Commedia: »Il Ritratto ovvero Arlechino cornuto per opinione« benutzt hat, ist freilich unerweisbar, ja sogar unwahrscheinlich. Indessen das Grundmotiv der Eifersucht, die stereotypen Figuren des despotischen Alten und des ihn hintergehenden Liebespaares, der rein äusserliche Abschluss, alles das deutet genugsam auf ein italienisches Vorbild hin. Die an sich geringen Aehnlichkeiten des »Sganarelle« mit der in italienischer Manier gedichteten »Jalousie du Barbouillé«, bestärken uns in dieser Annahme.

Bei aufmerksamerem Lesen des »Sganarelle« wird man indessen doch finden, dass Molière sich mit den «Précieuses« für immer von den Fehlern der italienischen Tagesdichtung freimachte und sich von der schablonenhaften Intriguenkomödie zur lebenswahren Charakterkomödie erhob, und wird auch die Fäden entdecken, welche dieses Stück mit den ihm vorhergehenden »Précieuses« verbinden. Den italienischen Stücken fehlt gemeiniglich jede moralische Tendenz, ihr Zweck ist der, Lachen zu erregen, meist auf Kosten der Sittlichkeit. Hier, im »Sganarelle«, ist aber die sittliche Tendenz der Warnung vor Eifersucht, um derentwillen allein die zur Eifersucht neigende Liebe dem Spotte preisgegeben wird, ohne Sophisterei gar nicht zu verkennen. Dann hat auch der Charakter der liebenden Heldin des Stückes, Célie, Manches, was an die eben verspotteten Abbilder des

Preziösenthums erinnert. Eine ins Sentimentale fallende Koketterie durchzieht ihr Verhältniss zu dem einfacheren, natürlichen Lélie, und ihr Vater muss ihr das gehirnverwirrende Lesen unverdaulicher Romane, namentlich der Scudéryschen Clélie, vorhalten. Freilich die Lächerlichkeiten der Moderichtung sind in Célie sehr verblasst und desto greller treten die Einseitigkeiten der altfränkischen Bildung und Gesinnung in Gorgibus hervor, aber ein gewisser Nachhall der mit so durchdringender Wirkung angestimmten Satire auf das Preziösenthum ist hier nicht zu verkennen. Es ist allerdings nicht zu leugnen, dass die moralische Tendenz nur nebenbei zur Geltung kommt, und dass das Hauptziel einer niedrig-komischen Wirkung allzu einseitig verfolgt wird. Darum wird sich das Interesse des Zuschauers hier mehr den komischen Figuren des kerngesunden, naturwüchsigen Gorgibus, des Sganarelle, einer Karrikatur der Pariser Bourgeoisie, seiner Frau, eines braven, gutherzigen, derbnatürlichen Bürgerweibes, des Gros-René, eines allerdings sehr matten Abbildes aus dem »Dépit am.«, als dem Liebeln und Kokettiren zwischen der modischen Célie und dem unverdorbenen, wie unerfahrenen Lélie zuwenden. Die Einheit der Handlung wird aber durch diese Zwiespältigkeit des Interesses beeinträchtigt, und in sehr äusserlicher Weise wird der eine Theil der dramatischen Handlung, dessen Mittelpunkt das Sganarellesche Ehepaar bildet, mit dem anderen, der sich um Lélie und Célie gruppirt, vereint. Bezeichnend für die Geschmacksbildung der damaligen Zeit ist es, dass diese leicht hingeworfene Dichtung nicht nur momentan, sondern dauernd einen Kassenerfolg hatte, wie sich dessen nur wenige Meisterwerke Molières rühmen können. Der Geistesrichtung des parterre schlossen sich an Ludwig XIV., der das Stück neunmal sich vorspielen liess, de Visé in den »Nouv. nouvelles« und ein gewisser François Doneau,

der Molières Stück in willkürlicher Weise umarbeitete und in der Vorrede ihm den Vorzug vor den »Précieuses ridicules« gab. Es kann aber von einer ernsteren Betrachtung des »Sganarelle«, von einer Anwendung der Grundsätze ästhetischer Kritik kaum die Rede sein, höchstens sind die Anklänge an mittelalterliche Novellen und Fabliaux charakteristisch für die nationalen Anknüpfungspunkte in Molières Dichten.

Bekannt ist, dass der Raubdrucker J. Ribou sich der einträglichen Waare bemächtigte und das Stück mit einem Briefe an »Mr. de Molier« und einem andern »à un ami«, die übrigens ohne Wichtigkeit sind, herausgeben liess. Molières juristisches Vorgehen hatte nur den Erfolg, dass dem Räuber vier Exemplare entrissen wurden.

b. Don Garcie de Navarre.

Wenn Molière im »Sganarelle« den Volksgeschmack getroffen und daher grosse Kassenerfolge erzielt hatte, so machte er mit dem bereits vor Anfang 1660 verfassten und am 4. Februar 1661 aufgeführten »Don Garcie de Navarre« eine sehr bittere Erfahrung. Molière schloss sich dem spanischen Geschmacke an, der mit der Vermählung Ludwigs XIV. und der spanischen Infantin in Paris aufkam, aber natürlich mehr die höfischen Kreise, als die grosse Masse gewinnen konnte. Schon aus diesem Grunde ist die kühle Aufnahme des Stückes in einem Theater, dessen Ton von dem »parterre« angegeben wurde, begreiflich, aber auch sonst hat diese Dichtung Schwächen, welche der absprechenden Kritik damaliger und späterer Zeit einigermassen Recht geben. Die Hauptrolle ist verfehlt, denn der Eifersüchtige auf der Bühne muss eine tragische oder komische, nie aber eine tragikomische Person sein. Dann war die Besetzung des Stückes keine glückliche. Molière selbst, der die Titelrolle

spielte war als Darsteller tragischer und halbtragischer Rollen selten erfolgreich, die Duparc als Heldin des Stückes scheint, nach dem Spotte einer später auftauchenden Schmähschrift zu urtheilen, ihrer Rolle nicht gerecht geworden zu sein. Wenngleich nun das Stück grosse Feinheiten, namentlich in der Zeichnung der weiblichen Charaktere hat, auch die realen Gestalten der »Vertrauten« des Liebespaares treffend gezeichnet sind, und nur die Aeusserlichkeit der dramatischen Entwicklung noch an den Schematismus des italischen Vorbildes (einer Komödie des florentinischen Dichters Cicognini) erinnert, so ist es doch begreiflich, dass die Molièrefeindliche Kritik jenes Somaize und des eben auftauchenden Salonkritikers und Modejournalisten de Visé willkommen Anlass zu Spott und Tadel fand. Den beleidigten Parterregeschmack wusste Molière später zu versöhnen, indem er die Tragikomödie zusammen mit dem lustigen »Impromptu de Versailles« gab.

Doch wurde das neubezogene Theater des Palais Royal durch diesen Misserfolg schlecht eingeweiht, und auf die Schauspieler, wie auf den Dichter hatte derselbe einen so niederschlagenden Eindruck gemacht, dass Lagrange bei der Aufzählung der Molièreschen Komödie den »Don Garcie« ganz übergeht, und Molière das Stück nie drucken liess. Erst die von Lagrange und Vinot veröffentlichte Molière-Ausgabe von 1682 hat es mit aufgenommen.

c. »L'Ecole des Maris«.

Um den ungünstigen Erfolg der vorhererwähnten Komödie einigermassen auszugleichen und seinem Repertoir wieder ein Zugstück zu sichern, dichtete Molière gleich nach dem Aufhören der Don Garcie-Vorstellungen die »Ecole des Maris« und vollendete das Stück in ungefähr

4 Monaten. In mehr als einer Hinsicht ist diese Komödie bedeutungsvoll, sowohl für die Geschichte der Molièreschen Dichtungen, als für die Entwicklung der französischen Komödie überhaupt. In den bisherigen Stücken war allerdings schon öfters auf die despotische Erziehungsweise damaliger Zeit angespielt und die Rechte der Kinder vertheidigt worden, aber gewöhnlich verirrte man sich auf die Abwege der sittlichen Zerfahrenheit und Leichtfertigkeit da, wo man die Wege der spiessbürgerlichen Moral verliess.

Diesen gefährlichen Abweg vermeidet bei gleicher Tendenz Molières »Ecole des Maris«. Ariste, der Vertreter der freieren Ansichten über Erziehung und Weltbildung, macht nur gegen die gesellschaftliche Prüderie und Heuchelei und gegen die Verkennung der menschlichen Natur Opposition, ohne die ewig gültigen Gesetze der Moral anzutasten. Er ist gerade ein durchaus edler, von Selbstsucht freier Charakter, während sein Bruder Sganarelle ein niedrigdenkender, beschränkter und eitler Mensch ist. Daher ist es nicht nur der Wirklichkeit entsprechend, sondern auch durch die moralische Nothwendigkeit bedingt, dass die Erziehungsmethode des Ariste das Herz seines Mündels gewinnt, während die harte Tyrannei des Sganarelle diesem nur Täuschung und Demüthigung bereitet. Neben dieser mehr kulturhistorischen Bedeutung hat Molières Stück auch eine wichtige literarische, indem er hier eine römische Dichtung, die Adelphi des Terenz, zur Grundlage des französischen Stückes gemacht hat. Von den abgeleiteten Quellen der italienischen Komödie ging Molière erst hier auf die ursprüngliche Quelle, die römische Komödie, zurück. Natürlich bewegte er sich in der Nachahmung weit freier, als Terenz selbst seinen griechischen Vorbildern gegenüber. Er suchte nicht, wie dieser, mehrere Stücke zusammenzuleimen und dabei fremdartige Sitten und Lokal-

Schilderungen mit herüberzunehmen, sondern im äusserlichen Anschluss an die Handlung und den Gedankengang des römischen Stückes schilderte er französische Sitten und Charaktere, verband die terentianischen Formen auf geschickte Weise mit anderen Entlehnungen und wusste das Fremdartige zu verschönern, zu vertiefen und dramatischer zu gestalten. Aus dem schlafmützigen, auch gegen das Laster toleranten, Micio des römischen Stückes machte er den charakterfesten, nur gegen sittliche Uebertreibungen ankämpfenden Ariste, und während bei Terenz der Kontrast des Brüderpaares insofern abgeschwächt wird, als Demea später aus Berechnung den Ansichten Micios huldigt und auch in etwas seinen Rigorismus wirklich aufgibt, ist der Gegensatz des Ariste zu Sganarelle bis zum Ende des Stückes der gleiche. Während die Tendenz des Terentianischen Stückes ganz unklar bleibt — denn wenn in den ersten Akten offenbar Micio das Sprachrohr des Dichters ist, so geht doch am Schluss Demeas Sittenstrenge als Siegerin hervor und Micios Schwäche wird gedemüthigt —, ist der Gedanke der französischen Komödie scharf und bestimmt. Ebenso ist der Charakter der beiden Pflegebefohlenen, die hier zu zwei Mädchen, Léonore und Isabella, gemacht werden, sehr veredelt. Von dem Brüderpaare bei Terenz ist Ktesipho, der heuchlerisch tugendhafte Sohn Demeas, in Wirklichkeit ein verächtlicher Schurke, Aeschinus ein gutmüthiger aber würde- und charakterloser Mensch. Dagegen ist Léonore ein zwar vergnügungssüchtiges, aber doch sittenstrenges und zartfühlendes Mädchen, Isabella, deren liebloser Undank gegen den Vormund etwas an Ktesiphos Charakter erinnert, doch von der Nichtswürdigkeit des letzteren weit entfernt. Was vor Allem eine unleugbare Verbesserung des römischen Originales ist, Isabelle und Léonore werden nach den entgegengesetzten Methoden des Sganarelle und Ariste

erzogen und ihre Charakterbildung erscheint als Folge dieser Erziehungsweisen, während bei Terenz sowohl Ktesipho, wie Aeschinus nach dem »laisser aller laisser faire« des Micio erzogen werden, demnach die Charakterverschiedenheit beider Brüder gar nichts mit der Erziehungsweise zu thun hat. Freilich ist die Aenderung des römichen Vorbildes keine völlig selbständige, denn in einem älteren französischen Stücke, »den Esprits« des Larivey (1579), auch einer freien Bearbeitung der »Adelphi«, findet sich ein Brüderpaar, das zu dem Molièreschen weit mehr stimmt, als der Terentianische Micio und Demea. Ebenso ist die Abweichung in Sganarelles Charakteristik und ihre Verschiedenheit von der Zeichnung des römischen Demea dadurch begründet, dass Molière Züge einer spanischen Komödie, der »discreta enamorada« des Lope de Vega, entlehnte.

Im letzteren Stücke tritt ein verliebter Greis auf, der von seinem Mündel in ähnlicher Weise betrogen wird, wie Sganarelle von Isabelle, der auch eitel und beschränkt ist, wie Sganarelle. Indem Molière den charakterfesten Rigorismus und die rauhe Sittenstrenge des Demea mit der eitlen Selbstverblendung und verliebten Narrheit jenes Lopeschen Charakters verband, wurde sein Sganarelle erst zu einer wirklich komischen Figur, während Demea nur in sehr geringem Masse komisch, der Greis in der spanischen Komödie eine blosse Karrikatur ist.

Die Intrigue der »Ecole des Maris« ist gleichfalls der Lopeschen Komödie entnommen, auch sind die der Isabelle von dem Vormunde ertheilten Lehren nicht ohne Anklänge an einzelne Stellen der Scarronschen Novelle: »la Précaution inutile«. Ob Molière in Ariste sich selbst, in Isabelle seine zukünftige Gattin A. Béjart porträtirt habe, wie weit das Stück die sorgenvolle Befürchtungen und die zuletzt triumphirenden Hoffnungen des fast

40jährigen Liebhabers schildert, ist im Einzelnen nicht zu erweisen.

Trotz der Unselbständigkeit der Molièreschen Komödie ist ihr Erfolg nicht nur durch die Anbequemung an den Parterre-Geschmack, dessen Lieblingsfigur ein Sganarelle war, sondern auch durch die wohlberechtigte sittliche Tendenz, die kunstvolle Verschmelzung verschiedenartiger Bestandtheile, das Bühnengerechte der Exposition, das Dramatische der Charakteristik, begründet. Daher denn die am 24. Juni 1661 zuerst aufgeführte Komödie nicht nur trotz der Sommerhitze viel gesehen und beklatscht wurde, sondern auch den Beifall der Tageskritik errang.

d. »Les Fâcheux«.

Das folgende Stück: »les Fâcheux« betitelt, ist weder ein einheitlich geschlossenes Stück, noch hat es poetischen Werth, doch bietet es mancherlei kulturhistorische Gesichtspunkte. Gerade dieses Stück befestigte Molières Stellung als Dichter in der Meinung des Königs, der Hofleute und in der Achtung eines edlen und hochstrebenden Zeitgenossen, des la Fontaine. Die Veranlassung der Dichtung war ein Fest, welches der »surintendant des finances« Fouquet dem Könige und dem Hofe gab, um die wankende Gunst des Herrschers sich wieder zu gewinnen. Binnen vierzehn Tagen musste das von Fouquet bestellte Stück entworfen und eingeübt werden, und überdiess sollte, dem Geschmack der Hofleute zu Liebe, ein Ballet daran gereiht werden. Die Unzuträglichkeiten, welche mit dieser Aufgabe verbunden waren, empfand Molière sehr wohl und deutet sie in seinem »Avertissement« mit humoristischer Selbstironie an. Da es an Tänzern fehlte, trotzdem, wie es scheint, die dreizehn »maîtres à danser« der Académie royale mitwirkten, so schob man das Ballet in Form von Zwischenakten ein, damit dieselben Tänzer in anderer

Gewandung wiederauftreten könnten. Dabei war nicht zu vermeiden, dass das Ballet nicht immer zu dem Gange der Handlung passte. Durch die kurze Frist gezwungen, nahm Molière seine Zuflucht zu Mitarbeitern. Pellison, Vertrauter Fouquets, dichtete den Prolog, eine poetische Verherrlichung Ludwigs XIV., Beauchamp ordnete die artistischen Darstellungen, Lebrun stellte die Dekorationen her, auch Chapelle soll mit geholfen haben. Die Rollen waren der Zahl nach schwer zu besetzen und fügten sich schlecht in das herkömmliche Repertoir der mitwirkenden Künstler. Desshalb übernahm Molière selbst fünf Rollen, die 43jährige M. Béjart musste als »Najade« auftreten und sich dafür später in der »Vengeance des Marquis« verspotten lassen. Da die Zeit mangelte, ein einheitliches Stück zu schaffen, so suchte Molière einzelne witzige Scenen äusserlich aneinanderzureihen. Die Fügung des Ganzen war eine so lockere, dass der Dichter nach der ersten Vorstellung auf Wunsch des Königs noch die Person des »chasseur« einschob und in derselben den jugendlichen Marquis de Soyecourt porträtirte. Diese Gunstbezeugung des hohen Gebieters und der Beifall, den das mit theatralischem Pompe und höfischer Pracht aufgeführte Stück bei dem Könige und den loyalen Hofleuten fand, gab Molière den Muth, seine Komödie dem Herrscher Frankreichs mit huldigender Widmungsepistel zu überreichen.

Das Stück besitzt eine traurige Berühmtheit in der französischen Geschichte dadurch, dass vierzehn Tage nach der Festvorstellung, am 5. September 1661, der Gastgeber Fouquet plötzlich auf königlichen Befehl zugleich mit seinem Vertrauten Pelisson, jenem Verfasser des Prologes, verhaftet wurde. Schon während des Festes scheint diese Absicht bei dem Könige festgestanden zu haben. Fouquet hatte die ungeordnete Finanzwirthschaft

und Steuererhebung im damaligen Frankreich für sich auszunutzen gesucht, man sah ihm durch die Finger, so lange man ihn brauchte, dann liess man ihn merken, dass er unbequem sei, und als er nicht zur rechten Zeit ging, sondern noch durch Entfaltung seines fürstlichen Luxus den französischen Autokraten zu blenden suchte, liess man ihn vom Schauplatze des öffentlichen Lebens verschwinden. Dieses böse Omen hinderte die weiteren Aufführungen nicht. Nachdem das Stück am 25. August vor dem Hof zu Fontainebleau gegeben worden war, am 4. November zuerst aus Anlass der Geburt des Dauphins die Bühne des Palais Royal betreten, am 26. November auch den Beifall des königlichen Bruders sich erworben hatte, wurde es während der Regierung Ludwigs XIV. noch 106 mal gespielt.

Es zeigt übrigens die diplomatische Feinheit des grossen Dichters, dass er die Schwächen und Fehler der Hofleute so geschickt zu porträtiren wusste, dass diese selbst dabei sich amüsirten. Gefährlich konnte ihnen ja der »farceur« nicht werden, und so nahmen sie die kleinen Nadelstiche hin, indem sie sich dabei vor Lachen schüttelten. Ludwig XIV. sah mit Wohlgefallen, wie der stolze Hofadel, dessen Trotz erst in langjährigen Kriegen gebändigt war, sich selbst zum Objekt der königlichen Belustigung machte und nach Versicherung eines Zeitgenossen sogar dem lustigen »Mascarille« selbst Winke und Andeutung für seine amüsanten Porträts gab. Die ernstere Seite des harmlosen Scherzes trat erst hervor, als die Nadelstiche der »Fâcheux« zu den Dolchstössen des »Don Juan« und »Tartuffe« wurden. Da rief man die Intervention des Königs an, um dem Hofspassmacher, der den hohen Herren vom Hofe seine Narrenkappe unsanft ins Gesicht schleuderte, ein wenig Respekt vor Religion und Sitte beizubringen. In den »Fâcheux« ist nun das

ganze Hofleben mit seinen Neigungen für Pferde, Spiel, Duell, Jagd, Liebelei, Jobberthum, gelehrte Tändelei mit gräcisirten und latinisirten Namen trefflich porträtirt und an Eraste gezeigt, wie sehr alle diese Fadheiten einen vernünftigen Menschen, der ohnehin etwas Wichtiges und Eiliges vorhat, zu Tode quälen können. Auch die eitle Gespreiztheit der Höflinge, die immer da am interessantesten zu sein glauben, wo sie tödtlich langweilen, wird mit anmuthigster Satire geschildert. Und derselbe Molière, der so den Hofadel Frankreichs zum Spielball seines Witzes macht, zeigt sich zugleich als den loyalsten Verehrer des Souveräns. Einer jener Höflinge des Stückes weigert sich, den Kartellträger zu machen, weil ja das Duell vom Könige verboten sei.

Von einer tieferen Charakterzeichnung und von einem kunstgerechten Bau des Stückes kann nicht die Rede sein. Orphise, die Heldin der Komödie, ist eine gewöhnliche Mode- und Zierdame, die sich als Geliebte des Eraste von Anderen den Hof machen lässt und gelegentlich mit Eifersucht kokettirt; Eraste einer jener stereotypen Liebhaberfiguren des italienischen Theaters, die ohne festen Charakter und Selbstbewusstsein nicht einmal den Bedienten zu imponiren wissen. Ein Zufall führt die Lösung der flüchtig und leicht geschürzten dramatischen Handlung herbei.

Die Grundlage des »Fâcheux« findet sich in der Schilderung, die Scarron in der »épitre chagrine à Mrs. d'Albret« (s. o.) von jenen Kreaturen, die »schlimmer als Insekten seien«, entwirft. Einige Reminiscenzen aus Horaz und Régnier kommen hinzu.

Von literarischer Bedeutung ist das Stück, weil hier Molière zum ersten Male dem Modegeschmack für Ballete und Dekorationsstücke nachgibt. Die Ballete waren von Katharina von Medici aus Italien nach Frankreich ein-

geführt worden, konnten aber lange Zeit nicht recht aufkommen, zeigten während der Regierung Ludwigs XIII. ein ernstes und düsteres Kolorit, und hatten erst unter Ludwig XIV. ihre eigentliche Blüthezeit. Damals (1661) wurde jene Académie royale de dance gestiftet, und Bensserade, seit 1651 Verfasser von Ballettexten, erfreute sich der Gunst des Königs und der vornehmen Welt. Jeder beliebige Gegenstand wurde Thema eines Ballets, vor Allem wurde die Person des Königs darin verherrlicht. In diesen Balleten, die gewöhnlich bei Nachtzeit mit feeenhafter Beleuchtung und prunkvollster Dekoration gegeben wurden, tanzten vornehme Höflinge und sogar der König selbst mit.

Am Schluss dieses Abschnittes haben wir noch das traurigste und verhängnissvollste Ereigniss in Molières Leben zu besprechen, seine Verheirathung mit A. Béjart. Man verarge es hierbei dem Verfasser nicht, wenn er die bekannte Streitfrage, ob A. Béjart die Tochter oder Schwester der M. Béjart gewesen sei, nicht mit allen Détails erörtert. Ohnehin hat sich ja die Mehrzahl der Kritiker in Frankreich und Deutschland für die erstere Annahme entschieden. Soulié, Taschereau, Moland und bei uns Schweitzer stehen mit ihrer entgegengesetzten Ansicht vereinzelt da. Dass mit dem von Beffara gefundenen Trau-Kontrakt, in welchem A. Béjart als jüngste Schwester der M. Béjart erscheint, eine absichtliche Fälschung vorgenommen worden ist, wird jetzt ziemlich allgemein zugestanden. Die einfache Thatsache, dass die Mutter Madeleine's bei der Geburt Armande's (Ende 1642 oder Anfangs 1643) 52—53 Jahr gewesen sein müsste, und demnach eine solche Spätgeburt zu den physischen Anomalien gehört, spricht schon gegen die unbedingte Gültigkeit des

Heirathskontraktes. Mit den offiziellen Angaben solcher Dokumente nahm es Molières Zeit nicht so genau. In einem Dokument, welches die Verzichtleistung der Marie Hervé, Mutter der M. Béjart, auf die Hinterlassenschaft ihres verschuldet gestorbenen Mannes enthält (1643), werden der 26jährige J. Béjart und die 25jährige Madeleine noch für minorenn ausgegeben. In dem acte de decès der A. Béjart (1700) wird deren Alter auf 55 Jahre angegeben, während sie bereits am 10. März 1643 in einem offiziellen Dokument als »fille non baptisée« bezeichnet ist.

Die Motive der Fälschung sind nicht unbedingt klar. Dass M. Béjart auf eine Heirath mit ihrem früheren Geliebten, dem comte de Modène, gehofft habe, ist nicht gerade wahrscheinlich, viel wahrscheinlicher ist es, dass die Mutter der schon bescholtenen Tochter diese zweite Schande, zu deren Milderung nicht einmal die Vaterschaft einer fürstlichen Persönlichkeit dienen konnte[1]), zu ersparen suchte. Dass aber diese Fälschung im Heirathskontrakt wiederholt wurde, geschah aus Rücksicht auf Molières sehr achtbare Familie. Natürlich musste M. Béjart den Heirathskontrakt mit unterzeichnen, um der Fabel grösseren Kredit zu verschaffen. Eine Kritiklosigkeit, die nahezu an Verläumdung angrenzt, ist es aber, wenn man der tugendhaften Schwester Madeleines, G. Béjart, diesen ausserordentlichen Sprössling zuschieben will, nur weil jene Geneviève der Hochzeit Molières mit A. Béjart nicht beigewohnt hat.

Die Zeitgenossen Molières sind über diesen Punkt

1) Die älteste aussereheliche Tochter, Françoise, geboren 1638, scheint vom comte de Modène anerkannt worden zu sein, ein Freund von ihm stand bei ihrer Taufe Gevatter.

nie in Zweifel gewesen. Montfleury denunzirte dem Könige, dass Molière — zwar nicht seine eigene Tochter — wohl aber die Tochter seiner Maitresse Madeleine geheirathet habe [1]). Der »Elomire hypocondre« lässt sogar durchblicken, dass Molière, dessen Beziehungen zu M. Béjart schon c. 1643 begannen, wohl selbst eine Frau sich »vor der Wiege geschmiedet« habe. Die »Fameuse Comédienne« erwähnt gerüchtweise, dass A. Béjart — die Tochter Molières sei, und behauptet bestimmt, dass M. Béjart ihre Mutter wäre. Auch der rücksichtsvolle Grimarest, der hier den Mittheilungen Barons folgte, macht sie zu einer Tochter Madeleines. Erst mit Taschereau beginnt der Versuch, auf dem Wege der urkundlichen Kritik diese Annahme zu erschüttern. Doch hat J. Loiseleur neuerdings die dagegen vorgebrachten Argumente mit Geschick zurückgewiesen.

Wann die Neigung Molières für Armande beginnt, ist nicht sicher festzustellen. Ein Brief Chapelles, der vielleicht in das Jahr 1659 fällt, spielt auf die Beziehungen zu einer Mlle Ménou an, in der man A. Béjart erkennen wollte. Doch ist das eine willkürliche Konjektur. Vielleicht erwog Molière, als er den »Sganarelle« dichtete, schon die Verbindung mit dem Mädchen und die Bedenklichkeit einer solchen Ehe, und schilderte in Lélie die Qualen seines eigenen von Eifersucht bewegten Herzens. Bestimmt hatte er den verhängnissvollen Entschluss schon Ostern 1661 gefasst: damals forderte er für sich zwei Theile von dem Gewinne der Truppe des Palais Royal.

Wie M. Béjart sich zu der Heirath gestellt habe, ob sie, wie die »F. C.« will, ihre Tochter dem weit älteren Molière verkuppelte oder, wie Grimarest erzählt, dem

---

1) S. die Erörterung in Livet's zweiter Ausgabe der »F. C.«

Bund der Beiden sich hemmend entgegenstellte, muss ebenfalls dahingestellt bleiben, ihre Unterzeichnung des Heirathskontraktes ist hier nicht beweisend.

Am 20. Febr. 1662 fand die Trauung zu St. Germain l'Auxerrois statt. Zugegen waren Molières Vater und Schwager, sowie drei Mitglieder der Familie Béjart.

Man weiss, wie übel die 19jährige Kokette dem 40jährigen Manne mitspielte, wie sie ihm Jahre lang die Freude am Leben und Dichten vergällte. Es ist ein vergeblicher Versuch, alle Angaben der »F. C.«, jener lange nach Molière's Tode gegen dessen Frau gerichteten Schmähschrift, in das Bereich des Romanes zu verweisen, wenn auch viel Klatsch, Ausschmückung und Entstellung in ihr mit untergelaufen sein mögen. Dass A. Béjart nicht nur durch kokette Tändelei die Eifersucht ihres Gatten wachrief, sondern wirklich die Treue brach, wird für Jeden, der einen Blick in die Geheimnisse der Theaterwelt gethan und solche Theatermemoiren, wie die »F. C.«, nach ihrem richtigen Werth zu schätzen weiss, zu subjektiver Gewissheit. Einen juristischen Beweis für die Untreue der A. Béjart anzutreten, ist freilich die Molière-Kritik nicht im Stande, doch vor dem Tribunale der Geschichte gelten auch andere Argumente, als auf dem Forum des Gerichtes.

Noch eine andere persönliche Beziehung hat diese Periode für den Dichter. Als Molière dem Komödiantenthume sich widmete, musste er die Anwartschaft auf die Stelle eines königlichen valet de chambre, welche sein Vater inne hatte, zu Gunsten seines jüngeren Bruders aufgeben. Im Jahre 1660 starb nun dieser Bruder, und so trat Molière in seine alten Rechte wieder ein. Es ist zwar zweifelhaft, ob der Dichter vor 1669, dem Todesjahre des Vaters, den Dienst wirklich antrat, doch lässt

sich von ungefähr 1660 ab eine grössere Sympathie des Königs für Molière und seine Truppe nachweisen, die vielleicht ebensosehr in dem Gefallen, welches Ludwig XIV. an dem »farceur« fand, wie in jener Kammerdienerstellung ihren Grund hatte. Wir sahen, wie nach der Katastrophe des 10. Oktober 1660 der König sich einigermassen der Truppe Molières annahm, wir wissen aus Lagranges Registre, dass im August 1662, nach einer 13maligen Vorstellung der Molièreschen Truppe zu St. Germain en Laye, die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne Neid und Eifersucht empfanden und durch die Königin-Mutter auf den König zu ihren Gunsten einwirken wollten. Schon vorher, als im Januar 1662 die italienische Truppe zurückkehrte und wieder abwechselnd mit Molières Schauspielern auftrat, befahl der König, dass sie die Hälfte der Einrichtungskosten des Saales im Palais Royal trüge. Im August desselben Jahres zeigte sich bei der Vorstellung der »Fâcheux« die königliche Huld in besonderem Masse. Wenn Zeitgenossen diese Gunstbezeugungen nicht minder auf Rechnung des Kammerdieners, als auf die des Schauspielers und Dichters setzten, so haben sie sich kaum geirrt, mögen auch die Märchen, welche sich an jenes Kammerdienerthum knüpfen, Erfindungen einer späteren Zeit sein.

Uebrigens kann nicht davon die Rede sein, dass Ludwig XIV. seine Gunst von da ab den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne ganz entzogen habe. Wir kennen die Vorstellungen, welche jene Truppe bei Hofe gab, nicht so genau, wie die gleichen Vorstellungen der Molièreschen Truppe, doch wenn wirklich die letztere öfter vor dem Könige und dem Hofe gespielt hat, so findet dies in der Vorliebe des Königs für die Komödie und Posse seine Erklärung. Die Intervention der Königin - Mutter zu

Gunsten der Bourgogne-Truppe, falls sie überhaupt stattfand, scheint ohne Erfolg gewesen zu sein, denn die Vorstellungen der Truppe Molières am Hofe und bei den Grossen mehren sich in den folgenden Jahren, statt sich zu mindern. Und schon die folgende Dichtung Molière's, »L'Ecole des Femmes«, gab dem Monarchen Anlass, seine Begünstigung des Dichters in mehr als einer Weise zu offenbaren.

VII.

Die „Ecole des Femmes“.

a. Das Stück selbst.

Mit der »Ecole des Maris« hat die »Ecole des Femmes« so vieles gemein, dass man sie als eine zweite »vermehrte und verbesserte« Auflage des ersteren Stückes bezeichnen könnte. Auch hier ein ältlicher Liebhaber, der seine Pflegebefohlene in noch rigoristischerer Weise erzieht, als Sganarelle, auch hier ein Vertreter laxer Theorien, Chrysalde, ein junges Mädchen, das in ähnlicher Weise bevormundet und gegängelt wird, wie dort Isabelle, ein Liebhaber, der in seiner schüchternen Unerfahrenheit an Valère erinnert. Aber neben dieser äusseren Aehnlichkeit zeigt sich doch eine grosse innere Verschiedenheit. Wenn auch der Titel »Ecole des Femmes« hier wenig bezeichnend ist, so ist doch die Charakterzeichnung und der Grundgedanke weit tiefer und allgemein-gültiger, als in der »Männerschule«.

Arnolphe, der tyrannische Vormund der unerfahrenen Agnès, ist nicht, wie Sganarelle, ein beschränkter Rigorist, sondern ein Welt- und Menschenkenner, ein scharf-

blickender und edeldenkender Mann. Von gleichen Anschauungen über den weiblichen Charakter ausgehend, wie der ihm nur theilweise ähnliche Ariste der »Männerschule«, gelangte er, weil schärfer und tiefer reflektirend, nicht zum Indifferentismus, sondern zum Skeptizismus. Ariste lässt seine Pflegebefohlene ihren Neigungen gemäss aufwachsen, indem er mit wohlwollendem Optimismus das Beste für sich und sein Mündel davon erhofft; Arnolphe sucht dagegen das heranwachsende Mädchen aufs ängstlichste vor der Verführung der Welt zu behüten, in kindlichster Unbefangenheit und tiefstem Respekt vor dem zukünftigen Gatten zu erhalten. Nur übersieht er in diesem Kalkül, dass er selbst in das Mädchen verliebt ist und dass diese, ihrem Alter nach, schwerlich die Neigung eines Vierzigers erwidern kann. Sobald er der Geliebten die Schwäche seines Herzens offenbart, gibt er das Einzige preis, was diese ihm noch unterwirft, — den Respekt vor seiner geistigen Ueberlegenheit. In Agnès wirkt aber die plötzlich erwachende Liebe zu Horace um so stärker, weil Arnolphe sie vor jeder modischen Verbildung und Verkünstelung bewahrt hat.

Alle anerzogenen Begriffe des blinden Gehorsams, der scheuen Sittlichkeit, der selbstentsagenden Dankbarkeit schwinden in ihr dahin, sobald das allmächtige Gefühl der Liebe sich regt. Der Widerspruch jener rigoristischen Erziehungsmethode Arnolphes mit seinem sonst wohlwollenden und humanen Charakter und seiner weltmännischen Bildung verursacht die scheinbaren Ungleichheiten in seinem Auftreten. Der Isabelle gegenüber eine Art Sganarelle, ist er dem Horace, dem wenig bekannten Sohne eines Freundes, gegenüber ein — Ariste. Obgleich selbst Weltmann, für äussere Vorzüge nicht unempfänglich, unvorsichtig in seinem Vertrauen und gegen fremde Interessen unbedenklich, ist er als Erzieher ein welt- und

bildungsfeindlicher Doktrinär. Diese Doppelseitigkeit in seinem Handeln und Denken ist ein offenbarer Fehler, mag auch das starke und grelle Hervortreten dieser zweiseitigen und in geringerem Masse nicht völlig unvereinbaren Charaktereigenschaften durch die Rücksicht auf den komischen Effekt[1]) und die theatralische Wirkung bedingt sein. Nicht ohne drastische Komik, aber doch weder unpsychologisch noch irgendwie karrikirt ist Agnès Charakter. Wenn man noch viele Aeusserungen ihrer kindlichen Naivität, z. B. die Frage, ob die Kinder durchs Ohr zur Welt kämen, ihre Mittheilung über die nächtlichen Plagegeister der Flöhe, u. a., inmitten der modernen Verkünstelung selbst bei so jungen Mädchen nicht antrifft, so sind sie doch bei der anfänglich klösterlichen, dann völlig abgeschiedenen Lebensweise der Agnès nicht undenkbar. Auch andere Scenen und Züge der »Ecole des Femmes«, z. B. der vielbespottete Steinwurf der Agnès, die Begegnung Arnolphes mit dem Notar, die Unterredung mit den Dienstboten vor der verschlossenen Hausthür, sind zwar hart an die Grenze des Possenartigen streifend, doch kann von einer absoluten Unmöglichkeit derselben und von einem Widerspruche mit dem Charakter der handelnden Personen schwerlich die Rede sein.

Anderes wird dagegen die unparteiische Kritik kaum rechtfertigen, oder auch nur durch die Anlage des Stückes erklären können. So ist die Ortseinheit ganz äusserlich beobachtet, während doch die Handlung des Stückes einen Wechsel des Schauplatzes nöthig macht. Das führt zu den oft bespöttelten Unmöglichkeiten, dass Arnolphe auf einem freien Platze der Agnès moralische Vorlesungen

---

1) Dass Arnolphe's Auftreten keinen tragischen Eindruck hinterlassen dürfe, hebt treffend Coquelin, »Revue des deux mondes« 1882. 15. 2., hervor.

zufassen, wenn schon man nicht mit französischen Phantasiekritikern diese Uebereinstimmung in allen Einzelheiten suchen darf. Dass Arnolphe nur nach der einen Seite hin das Porträt Molière's sein kann, dass von einer Porträtirung der im Taumel des Komödiantenlebens aufgewachsenen A. Béjart in der Figur der kindlich-naiven Agnès keine Rede sein darf, versteht sich von selbst.

Diesen Fehlern gegenüber will es wenig bedeuten, dass auch die Zeichnung des Chrysalde unklar, verschwommen und nicht ohne Widersprüche ist, dass das Komische unverhältnissmässig hinter den ernsteren Seiten des Stückes zurücktritt. Die nicht abzuleugnenden oder doch in bedingtem Masse zuzugebenden Schwächen der »Frauenschule« werden durch mancherlei Vorzüge des Stückes und durch die unzweifelhafte Vervollkommnung in der dichterischen Entwicklung Molières aufgewogen. Die »Ecole des Femmes« ist im Wesentlichen eine selbständige Dichtung, denn wenn der Dichter auch einiges aus Scarrons »Précaution inutile« oder anderen Novellen entlehnt haben mag, so musste er das Entlehnte erst von allen rohen und schmutzigen Beimischungen säubern und dem Grundgedanken seiner Dichtung anpassen. Die Charakteristik der drei Hauptpersonen der »Ecole des Femmes« vor Allem ist durchaus original und hat ihren nicht zu unterschätzenden Vorzug darin, dass sie in ihrem innersten Wesen real und doch von dem Hauch echter Poesie durchdrungen ist. Und wenn bisher Molière in der Zeichnung weiblicher Charaktere eine grössere Meisterschaft bekundete, als in der Schilderung der Helden und Liebhaber, so ist hier auch der Charakter des Horace mit vollster Lebensfrische und mit psychologischer Tiefe entworfen und frei von allem Schablonenhaften der italienischen Komödie. Auch der bevormundende und intriguirende Diener, den Molières frühere Dichtungen

oft in Selbstlob ausartet, war damals nicht eben ungewöhnlich, hatten doch Corneille in seinen »Examens« und andere Dichter das Beispiel gegeben. Nur, dass die früheren Selbstkritiken eben ausschliesslich den Werth der kritisirten Stücke in den Augen der Leser erheben sollten, und sich meist nicht auf allgemeingültige ästhetische Prinzipien stützten, Molières Selbstkritik hingegen, obwohl nicht ganz objektiv, doch eine tiefe Einsicht in das Wesen der Dichtkunst zeigt. Mit grossem Geschick sind alle Einwände der kritischen Gegner der »Frauenschule«, wie sie damals mündlich verbreitet, später der Presse anvertraut wurden, zurückgewiesen, soweit sie eben zurückzuweisen waren. In einzelnen Punkten, namentlich da, wo er die thatsächliche Nichtbeobachtung der aristotelischen Regel zu rechtfertigen, bezw. in Abrede zu stellen sucht, macht es sich Molière allerdings bequem, wogegen er in dem Grundsatze, nicht die gelehrte Doktrin, sondern das ästhetische Wohlgefallen sei der Massstab der Kunst, entschieden das Richtige trifft. Jener geniale Gedanke: »Le grand art est de plaire«, will hier keineswegs bedeuten, dass der Parterrebeifall allein das Ziel der dichterischen Thätigkeit sei, sondern er richtet sich nur gegen die höfische Dichterei damaliger Zeit. Einen vollen Ernst mit dieser demokratischen Aesthetik zu machen, davon hielt den Dichter schon die Rücksicht auf den König und Hof, als die eigentlichen Gönner und Förderer seiner Kunst, und die wenig klare Stellung, die er der aristotelischen Doktrin gegenüber einnimmt, zurück. Denn wenn auch Molière innerlich von dem Geiste dieser abgestorbenen, der modernen Dichtung nicht kongenialen Gesetze frei war, so wollte er doch äusserlich nicht mit ihnen brechen, und er spricht in dem »Avertissement« zu den »Fâcheux« sogar davon, seine Stücke nach den Regeln des Aristoteles und Horaz kritisiren zu wollen.

Bis dieses »Examen« erscheine, berufe er sich auf den Beifall der Menge, und halte es für ebenso schwer, ein Dichtwerk zu bekämpfen, das die Zuschauer billigten, als eins zu vertheidigen, das sie verdammten. Wir sehen also schon hier dieselben Konzessionen an das Herkommen in Verbindung mit einer dramatischen Neuerungssucht in Fragen der ästhetischen Kritik.

Kühner war es noch, dass, der damaligen Zeitanschauung entgegen, eine scharfe Kritik an der rhetorischen, innerlich unwahren Tragödie geübt, dass die Spitze dieser Kritik gegen Corneille, den Liebling der Hofkreise und der massgebenden Kritik gerichtet, und dass die Komödie hier als gleichberechtigt mit der tragischen Dichtkunst hingestellt wird. Wenn damals den Hofleuten, Hofdichtern und Hofkritikern die mechanische Befolgung Aristotelischer Regeln und die servile Verherrlichung des Hofes als Merkmal der Poesie galt, so wird in Molières »Critique« das grosse Zauberwort aller Dichtung: Menschenkenntniss und Beobachtung des Realen mit schärfster Klarheit ausgesprochen.

Da die »Ecole des Femmes« der Prinzessin Henriette von Orléans, der Schwägerin Ludwig's XIV., einer jugendlichen, lebenslustigen, freisinnigen Dame gewidmet war, so forderte es die Höflichkeit, dass die »Critique« der Königin-Mutter einer alten, frömmelnden, gegen Molière eingenommenen Frau gewidmet wurde. Die Huldigung in dem Dedikationsschreiben ist sehr geschickt, sie spricht zugleich loyale Ergebenheit und eine versteckte Opposition gegen den weltfeindlichen Pietismus der hohen Dame aus.

Ehe nun die »Critique« eine Reihe von scharfen, hämischen und zum Theil pöbelhaften Gegenkritiken hervorrufen konnte, hatte bereits sich die höfische Kritik und der Hof selbst mehrfach zu Gunsten Molière's ausgesprochen. Loret, der Verfasser gereimter Theaterreferate,

ein einfach-natürlicher, objektiv urtheilender Journalist, hatte sich am 13. Jan. 1663 nicht ohne Wärme über eine Hofvorstellung der Ecole ausgesprochen. Auch de Visé, der spätere Gegner Molières, war in einem Berichte der »Nouvelles nouvelles« nicht ohne Anerkennung, wenngleich er im Einzelnen manches an dem Stücke zu tadeln hatte. Boileau dagegen war gleich nach der ersten Aufführung der Ecole offen zu Molière übergetreten. Endlich hatte auch der König den Dichter mit einer »pension« von 1000 L., einer Summe, die im Vergleich zu anderen Hofpensionen nicht eben hoch war, bedacht. Diese Gunst und Beifallsbezeugungen und der Erfolg des Stückes standen also dem Dichter zur Seite, als im August 1663 der Kampf gegen die »Ecole des Femmes« mit de Visés »Zélinde, ou véritable Critique de l'Ecole des Femmes« begann.

Die mancherlei Schwächen der Molièreschen »Critique«, die Nothwendigkeit, das Urtheil jener höfischen Clique, welche die »Ecole des Femmes« zu naturgetreu fand, zu rechtfertigen, das Répertoir des »Hôtel de Bourgogne« vor der steigenden Konkurrenz des Palais-Royal einigermassen zu sichern (de Visé selbst dichtete für das erstere Theater), bestimmten den Verfasser jener Gegenkritik zu einem Angriff aus feigem Hinterhalt. Denn diese »Vér. Critique«, nach der Hauptfigur auch »Zélinde« genannt, ist anonym erschienen, längere Zeit galt der Schauspieler und Bühnendichter de Villiers, ein Mitarbeiter und Handlanger de Visé's, für den Autor, bis endlich neuere Forschungen die Autorschaft de Visés erwiesen haben.

Charakteristisch für de Visés Schrift ist es, dass unter dem Deckmantel der sachlichen Kritik doch die persönlichsten Motive ziemlich offen daliegen. Der Kritiker sucht die konkurrirenden Schauspieler und Dichter, den Adel, die Frommen — später in einer Stelle der »Lettre sur les affaires du théâtre« sogar den König — gegen

die staats- und religionsgefährliche »Frauenschule« aufzuhetzen und für seine eigenen Dichtungen zu plädiren. In seiner Analyse des Molièreschen Stückes findet er zwar einzelne der von uns hervorgehobenen oder doch in bedingtem Masse zugegebenen Fehler nicht ohne Geschick heraus, doch trägt er freigeistige Tendenzen hinein, wo dieselben nimmermehr zu finden sind, und sucht Einzelheiten aus dem Zusammenhang zu reissen und zu bewitzeln. Besonders hat er es auf die »Plagiate« in früheren Komödien Molières abgesehen, eine unrühmliche und unehrliche Kampfesweise, da die damalige literarische Welt über den Rechtsschutz der Autoren wenige Festsetzungen und Usancen hatte und da der Begriff »Plagiat« ebenso häufig zur eigenen Reklame als zur Diskreditirung des Gegners in ganz subjektiver Weise geltend gemacht wurde.

Da jedoch die Theaterkritik jener Zeit im Allgemeinen nicht hochstand, tiefere ästhetische Prinzipien denjenigen fehlten, die, wie de Visé, von der Autorität des Aristoteles nichts wissen wollten, da ferner de Visés Name einen guten Klang hatte, so ist es begreiflich, dass die nachfolgenden Bekämpfer der Frauenschule direkt oder indirekt auf die »Vér. Cr.« zurückgehen. Dies gilt namentlich von Edmund Boursaults »Portrait du Peintre«, d. i. Molières, einem im Hôtel de Bourgogne bald nach der »Critique« aufgeführten Pasquille. Der Druck desselben wurde durch Molière's kleine anmuthige Dichtung »Impromptu de Versailles«, in welcher die eigentlichen Auftraggeber de Visé's und Boursault's, die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne karrikirt werden und Boursault selbst arg mitgenommen ist, veranlasst (Nov. 1663). Boursault war ein strebsamer, äusserlich bescheidener, aber innerlich von Hochmuth und Grossmannssucht verzehrter Dichter, der zu den literarischen Grössen seiner Zeit eine Stellung

einnahm, wie Kotzebue gegenüber den Dichterheroen Weimars. Das »Portrait du Peintre« ist ebenso geistlos, wie gemein, und die sachlichen Einwände gegen die Ecole sind zumeist aus der Zélinde entlehnt und theilweise noch mehr verzerrt. Handlung und Charakterzeichnung dieses sauberen Stückchens sind ein dürftiger Abklatsch von Molière's »Critique«. Ganz unselbständig ist auch die »Vengeance des Marquis« (Dez. 1663), ein Machwerk des Komikers am Hôtel de Bourgogne, Uebersetzers und Possendichters de Villiers, in $1^1/_2$ Tagen entstanden und nicht nur meist aus der Zélinde abgeschrieben, sondern auch wahrscheinlich durch de Visés direkte Inspiration hervorgerufen[1]). Der gemein-persönliche Ton herrscht hier noch mehr, als in Boursaults Pamphlet vor.

Im Jan. 1664 wurde das im Palais des jüngeren Condé aufgeführte, dem Impromptu de Versailles nachgebildete »Impromptu de l'Hostel de Condé« veröffentlicht. Verfasser war Montfleury, Sohn eines berühmten Schauspielers des Burgunderhôtels, der seinen im »Impromptu de Versailles« verspotteten Vater an Molière zu rächen hatte. Letzterer wird hier als Darsteller tragischer Rollen lächerlich gemacht.

Diesen Neidern und Gegnern traten als Vertheidiger Molière's nur Robinet, ein damals noch wenig bekannter Journalist (im »Panégyrique de l'Ecole des Femmes«), in äusserst vorsichtiger und versteckter Weise, Chevalier in den »Amours de Calotin« (A. I), und Ph. de la Croix in dem »Guerre comique ou défense de l'Ecole des Femmes« weit offener entgegen. Doch sind diese Vertheidigungen (Ende 1663 bis Anfang 1664) sachlich nicht werthvoller, als die Angriffe. Die besten Vertheidigungs-

1) Diese Fragen hat am eingehendsten W. Knörich (Einl. zur Ausg. von Villier's Festin de Pierre, VIII) erörtert.

waffen hatte Molière selbst geführt und der steigende Erfolg der »Ecole« und der »Critique« sicherte den Triumph des grossen Dichters, und machte es ihm möglich, die auf Boursaults »Portrait du Peintre« folgenden Pasquille ganz unbeachtet zu lassen. Die Gegner, da sie mehr durch persönlichen Vortheil, als durch sachliche Motive und literarische Prinzipien geleitet wurden, suchten ihren Frieden mit dem Dichter zu machen. De Visé, der stets seinen Namen verschwiegen und auch in dem heftigsten Tumulte des Kampfes einen gewissen persönlichen Anstand und den Schein sachlicher Kritik bewahrt hatte, verherrlichte wenige Jahre später den Verf. des »Misanthrope« und liess im Palais Royal seine Dichtungen aufführen. Der »grosse« Corneille, auch ein Gegner der Frauenschule, vergass die bittere Kritik Molières und kehrte als Dichter in den Tagen verblichenen Ruhms zum Palais Royal ein. Nur Boursault, den sein Schicksal später noch in Boileau's vernichtende Hände trieb, scheint bis zu Molières Tode ein Feind des grossen Komödiendichters gewesen zu sein und erst nach dieser Zeit, nicht ganz ohne Beisatz des alten Grolles, den früheren Gegner gepriesen zu haben [1]).

[1]) Der Streit um die Ecole des Femmes ist soeben von Coquelin u. d. T.: »l'Arnolphe de Mol.« in der »Revue des deux Mondes« behandelt.

VIII.

Tartuffe.

a. Das Stück in religiös-politischer Hinsicht.

Die bekannteste aller Molièreschen Komödien und die für die Beurtheilung Molière's massgebendste pflegt der »Tartuffe« zu sein, und auch die Molière-Kritik hat nirgends soviel Material aufgehäuft und so viele Hypothesen aufgestellt, als bei den Forschungen über »Tartuffe«.

Hypothese ist z. B. die Annahme, dass die Dichtung sich gegen die eine der beiden religiösen Koterien, welche damals in Frankreich herrschten, Jansenisten und Jesuiten, richte. Wir wissen indessen nichts Sicheres über die religiöse Stellung des Dichters, und gar nichts über sein Verhältniss zu der heftigen Parteifehde zwischen jenen beiden Koterien. Die jesuitische Erziehung, die auch Molière genoss, spricht weder für die Annahme, dass »Tartuffe« eine Satire auf den Jesuitismus sei, noch dagegen, denn wenn auch die laxe Moral und fromme Heuchelei, welche die Jesuitenerziehung grosszieht, den Dichter abstossen mochten, so musste er doch in den

Jesuiten die Beförderer der Schauspielkunst und der Weltlust schätzen. Da hingegen der »Tartuffe« mancherlei jesuitische Doktrinen verspottet und zitirt und sich in Gedanken und Wendungen an die »Lettres Provinciales« des Pascal anschliesst, so ist anzunehmen, dass Molière mehr die von Pascal bis zur Vernichtung bekämpften Ausartungen des Jesuitismus, als diese gesammte kirchliche Richtung zu treffen beabsichtigte. Eine Satire auf den gesammten Jesuitismus, und nicht bloss auf die von dem Orden nie anerkannten, von Rom aus sogar verdammten, Lehren der jesuitischen Casuisten, durfte Molière damals (1664) gar nicht wagen, weil sie als eine indirekte Parteinahme für den dem Könige missliebigen und vom Erzbischof von Paris, dem Erzieher des Königs, bedrückten Jansenismus gedeutet werden musste. Ebensowenig aber darf der »Tartuffe«, wie das in neuester Zeit mehrfach beliebt worden, als Angriff gegen den Jansenismus aufgefasst werden. Denn die jansenistische Bewegung in ihren Bestrebungen sittlich und ehrlich, in ihrem Kampf gegen Thron und Kirche muthig und nach Freiheit ringend, war für einen edeldenkenden und freisinnigen Mann, wie Molière, gewiss kein Zielpunkt der Satire. Wenn gleichwohl auch Uebertreibungen und Schlagwörter, wie sie der jansenistischen Richtung eigen waren, an einzelnen Stellen des »Tartuffe« gegeisselt werden, so ist es auch hier nur Molière's Absicht, die an Heuchelei und Affektation grenzende Ausschreitung der dem späteren Pietismus verwandten Secte zu verspotten. Also, beide Hauptrichtungen der damaligen katholischen Kirche, und das Aeusserliche und Augenfällige der kirchlichen Gewohnheiten, sind von dem Dichter in einem Stücke mit meisterhafter Satire geschildert worden, eben weil er das innerlich Unwahre und Extreme bei den Jesuiten sowohl, wie bei den Jansenisten herausfand. Die diplomatische Vorsicht,

mit der im »Tartuffe« eine direkte Parteinahme für oder gegen eine der streitenden Richtungen vermieden wird, entspricht auch der damaligen Politik Ludwigs XIV. und bekundet des Dichters loyalen Sinn. Allerdings wollte der König sowohl, wie der Erzbischof, nachdem die Zwistigkeiten mit Rom im Wesentlichen beigelegt waren, die jansenistische Richtung zur Unterwerfung unter die Kirche bringen, aber von einer gewaltthätigen, Aufsehen erregenden Unterdrückung sah man ab. Denn man konnte nicht vergessen, dass die durch den Jansenismus hervorgerufene Kirchenspaltung der französischen Krone Rom gegenüber eine treffliche Waffe bot und schon aus diesem Grunde musste man eine gewaltsame und völlige Unterdrückung, so lange als möglich, vermeiden.

Die weder antijansenistische noch antijesuitische, sondern gegen kirchliche Heuchelei überhaupt gerichtete Tendenz des »Tartuffe« macht es erklärlich, dass Jansenisten, wie Jesuiten und Jesuitenfreunde die Dichtung um die Wette geschmäht haben, und dass jesuitische Diplomatie zuweilen es für gut fand, dieselbe gegen den Jansenismus und für ihre Zwecke auszunutzen. Ebenso begreifen wir auch bei der weitreichenden und den priesterlichen Interessen äusserst gefahrbringenden Tendenz des Stückes, dass die Pariser Geistlichkeit und die fromme Hofpartei schon nach fünf Tagen (die erste Aufführung fand am 12. Mai 1664 vor dem Hofe zu Versailles statt) dem Könige ein Verbot der öffentlichen Aufführungen entriss. Dass die Dichtung auch ferner noch privatim innerhalb der höfischen Kreise aufgeführt wurde, schadete dem Ansehen der Geistlichkeit eben nicht, denn jene Kreise kannten die Koulissengeheimnisse der Kirche sehr genau, und machten die frömmelnde Mode aus lieber Gewohnheit, in getreuer Nachäffung des Königs, oder um nicht Anstoss zu erregen, mit. Dem Volke aber

durften die Augen nicht geöffnet werden, dem Parterregelächter durfte der Scheinheilige nicht preisgegeben und Anspielungen auf hochgestellte Jesuiten in Ludwigs Umgebung und auf die gesammte scheinheilige Hofclique durften, in weiteren Kreisen wenigstens, nicht herausgefunden werden.

Die nun folgenden Privatvorstellungen fanden in den Palästen der Freierdenkenden oder mit der geistlichen Clique auf gespanntem Fusse stehenden Vornehmen statt. Bis zum November hatte Molière nur die drei ersten Akte vollendet, erst am 29. Nov. 1664 konnte das ganze Stück in noch schärferer und rücksichtsloserer Form, als die der späteren Bearbeitung, aufgeführt werden. Hauptbeschützer des Dichters waren der grosse Condé, ein geheimer Feind des staatlichen und kirchlichen Absolutismus, die Prinzessin von Orléans, die, schon aus der bekannten Antipathie gegen die frömmelnde Königin-Mutter, die Dichtung am 25. Sept. sich vorspielen liess, und Männer der freien Wissenschaft und humanen Bildung, z. B. der gelehrte Ménage, der Akademiker Montmort. Auch Kardinallegat Chigi, als er Ende Juli 1664 den französischen König besuchte, liess sich am 30. d. M. zu Fontainebleau das Stück vorlesen und spendete Beifall. Haben doch die hohen Prälaten früherer Zeit stets Sinn für Kunst und Literatur zu bewahren gewusst, und Alles, was nicht in direktestem Gegensatze zum Katholizismus stand, tolerant behandelt oder gar in die Dienste der Kirche gezogen.

Die Flugschriften-Polemik gegen den »Tartuffe« begann schon im August 1664. Damals schrieb Pierre Roullé oder Roulès, Doktor der Sorbonne und curé von St. Barthélemy, ein berüchtigtes Libell, betitelt: le Roy glorieux, d. i. Ludwig XIV. Obwohl im Auftrage der frommen Clique scheinbar verfasst, geht doch diese Schrift viel weiter, als im Interesse der Auftraggeber

liegen konnte. Roulès verlangt den Feuertod für — Buch und Autor. Vor Allem übt aber der zelotische Geistliche eine scheinbar devote, in Wirklichkeit wenig günstige Kritik an Ludwigs Verhältniss zur Kirche, gibt dem souveränen Herrscher Frankreichs zudringliche Rathschläge über Besetzung von Prälaturen, schmäht treue Diener des Königs, wie Turenne, stellt auch des Königs Benehmen im Tartuffestreit in ein ganz falsches Licht und verschwendet eine Menge plumper und täppischer Schmeicheleien an der Person des Monarchen. Natürlich nützte eine solche Schrift dem Dichter mehr, als sie schadete, und sehr wahrscheinlich, wenn auch nicht unbedingt bewiesen, ist es, dass der »Roy glorieux« von Ludwig XIV. ungnädig aufgenommen wurde, und Roulès zwei Monate später sich zu einer heuchlerischen Entschuldigung herbeiliess.

Mit leichter Mühe konnte Molière die Salbadereien Roulès in dem ersten »Placet«, das er dem König im August 1664 überreichte, widerlegen. Doch hatte das Pamphlet die üble Wirkung, dass Molière in seiner Widerlegung genöthigt war, die Person des Königs in den Mittelpunkt des Tartuffestreites zu ziehen, die Tendenz der Dichtung für kirchlicher auszugeben, als sie war, und die üblichen Formen des Hofstyles nachzuahmen. Mit der Wendung: »Sie sehen, wie Gott, was uns noth thut«, legt Molière die Entscheidung der Streitfrage in die Hände des souveränen Herrschers. Doch die loyale Zuversicht betrog ihn. Der »Tartuffe« musste zurückgezogen werden und wurde durch den »Don Juan« ersetzt, der sich gleichfalls gegen berechnete Heuchelei richtet. Aber auch diese Dichtung rief gleiche Sturmangriffe hervor, wurde nicht weiter gegeben und auch nicht gedruckt. Für diese Missgeschicke war die »pension« von 6000 Livres, welche der König am 15. August dem Dichter und seiner Truppe

zuerkannte, ein geringer Ersatz. Das Répertoire des Palais-Royal gerieth in bedenkliche Noth, und Molière war gezwungen, im Jahre 1666 mehrere Stücke schnell zu dichten, die seinen Ruhm nicht gerade steigern konnten. Ostern 1667 führten alle diese Aufregungen, die ihren düstren Schatten in die vollendetste aller Molièreschen Dichtungen, den »Misanthrope«, warfen, eine Katastrophe in des Dichters ohnehin schwankendem Gesundheitszustand herbei. Da erlaubte endlich Ludwig XIV., ehe er zum flandrischen Feldzug abreiste (16. Mai 1667), die öffentliche Aufführung des Tartuffe, doch war dem Dichter wohl die Aenderung mancher Anstoss erregenden Stellen und Aeusserlichkeiten zur Bedingung gemacht. In dieser abschwächenden Bearbeitung, die immerhin noch manches später Preisgegebene enthielt, wurde »Tartuffe« am 5. August 1667 zuerst öffentlich aufgeführt, aber Tags darauf von dem in die devote Kabale eingeweihten Präsidenten Lamoignon verboten. Ein Besuch Molières bei Lamoignon, der in der Schilderung eines Augenzeugen, Brossette, wohl etwas ausgeschmückt ist, hatte keinen Erfolg.

Ebensowenig half es, dass Molière das zweite »Placet« dem König im Lager zu Lille durch zwei Schauspieler überreichen liess und in diesem Schriftstück durch Schmeicheleien, wie auch durch die Drohung, seine Thätigkeit als Hofdichter aufzugeben, den französischen Herrscher zur Freigebung des verbotenen Stückes zu bewegen suchte. Ludwig XIV. gab eine aufschiebende Antwort und vertagte die Entscheidung bis zu seiner Rückkehr nach Frankreich.

Dass Lamoignon durch das Tartuffeverbot nur im Sinne der Geistlichkeit wirkte, geht daraus hervor, dass der Erzbischof von Paris am 11. August d. J. alle Vorstellungen des Stückes, die öffentlichen sowohl, als die

privaten in seiner Diözese verbot. Dem Theater Molières war somit das wichtigste Zug- und Kassenstück genommen, und der Dichter wie seine Truppe mussten bis zum 25. Sept. d. J. unfreiwillige Ferien antreten.

Wie Lamoignon und der Erzbischof der königlichen Erlaubniss so direkt entgegen handeln konnten, ist vielleicht damit zu erklären, dass diese Erlaubniss keinen offiziellen Charakter hatte. Ebenso ist das schroffe Vorgehen des sonst sehr diplomatischen Erzbischofs durch den heftigen Widerstand begründet, den die jansenistische Partei und namentlich die Mitglieder des Port Royal, eines Jansenistenklosters, den kirchlichen Vermittelungsbestrebungen entgegensetzten. In diesen Händeln musste der »Tartuffe« mit seiner theilweise antikirchlichen Tendenz der geistlichen Autorität Hindernisse bereiten.

Das Verbot des Erzbischofs wurde übrigens von Condé im Vertrauen auf die königliche Erlaubniss unbeachtet gelassen, am 4. März und am 20. Sept. 1668 liess dieser den Tartuffe in seinem Palaste aufführen.

Im Jahre 1667 wurde eine Schutzschrift des »Tartuffe« unter dem Titel: »Lettre sur la comédie de l'Imposteur« (so war statt »Tartuffe« geändert worden) veröffentlicht, die in dem angefeindeten Stücke gerade eine Vertheidigung der wahren Religion und Sittlichkeit gegenüber weltlicher Frivolität erblickt. Man hat Molière selbst für den direkten oder indirekten Urheber jener Schrift ausgeben wollen, doch fehlt nicht nur jeder zwingende Beweis, sondern Molière wird auch durch diese Annahme in den Verdacht niedriger Reklamekünste gebracht. Der Kirchenfriede (Neujahr 1669) brachte endlich die Schlichtung des Tartuffestreites. Am 5. Febr. d. J. wurde das Stück mit entschiedenstem Erfolge gegeben und dann noch 28 mal ohne Unterbrechung wiederholt. So sehr hatten die Anfeinder des »Tartuffe« unfreiwillige Reklame für die

Dichtung gemacht. Der ersten Ausgabe des Stückes (März 1669) schickte Molière eine Préface voraus, in der die moralische Bedeutung des »Tartuffe«, der nur gegen die »fausse dévotion« sich wende, geflissentlich in den Vordergrund stellt.

Gleichviel ist der Tartuffe bis in die neueste Zeit von Jesuiten, Jesuitenfreunden und Jansenisten verketzert, auch von Fénelon und Boileau in ästhetischer Hinsicht angegriffen worden. Bourdaloue, ein bedeutender Kanzelredner jener Zeit, begann 1669 die Verketzerung in jesuitischem Sinne und Louis Veuillot endet erst 1877 mit seiner Schrift: »Molière et Bourdaloue« die Reihe der Ketzerrichter. Bossuet wandte sich gegen die gesammte Schauspielkunst (in der Schrift: »Maximes et Réflexions sur la comédie« [1694]), und sah in Molière's plötzlichem Ende ein Strafgericht des Himmels. Bedeutungslos ist eine 1670 aufgeführte anonyme »Critique du Tartuffe«, die theils Stellen des Stückes parodirt, theils Einzelheiten aus dem Zusammenhang reisst und bewitzelt, doch nicht ohne Grund den Erfolg der Dichtung dem unfreiwillig nützenden Eifer der Feinde Molières mit zuschreibt und auch den undramatischen Schluss tadelt.

b. Die Komposition des Stückes.

Wenn der »Tartuffe« von jeher nicht nur die Fanatiker und Heuchler erzürnt, sondern auch die Missstimmung von ehrlichen, überzeugungsvollen Geistlichen hervorgerufen hat, so könnte man fast zu der Meinung der Gegner Molières sich bekehren, dass hier nicht nur die erheuchelte, sondern auch die wahre kirchliche Frömmigkeit verspottet werde. Dieser Vorwurf, wenngleich unbegründet, ist doch begreiflich; widersinnig ist dagegen die Insinuation, dass Molière gegen die christ-

liche Religion oder gar gegen die Religion überhaupt die Waffen seiner Satire gerichtet habe. Es beruht dies auf der ewigen Verwechslung von Religion und Kirche, wie sie beschränkten oder nicht logisch denkenden Köpfen eigen ist und von berechnenden Pietisten geflissentlich genährt wird. Man vergisst der Tendenz zu Liebe nur allzuoft, dass Molière einer Zeit angehörte, welche die in der Bibel überlieferten Thatsachen und Lehren noch so ziemlich als allgemein gültige Wahrheiten ansah, dass von der historischen Kritik der biblischen Schriften damals nur spärliche Anfänge vorhanden waren, und dass ein wahrer und echter Dichter, wie es Molière unstreitig war, die religiösen Dinge nicht mit dem klügelnden Verstande des Skeptikers betrachtete. Die grossen ethischen Wahrheiten des Christenthums stellte gewiss der edeldenkende, von aufopfernder Selbstlosigkeit durchdrungene Dichter nicht in Abrede, auch der glänzende Nimbus der äusseren historischen Hülle war für ihn noch nicht durch skeptische Kritik zerstört worden.

Es ist nun sehr schwierig, aus Dichtungen, wie »Tartuffe« und »Don Juan«, die moralisch-religiöse Ueberzeugung des Dichters zu konstruiren; doch kann es kaum einem Zweifel unterliegen, dass die einzige, dem Köhlerglauben oder der Heuchelei nicht unterworfene und dabei über religiöse Fragen reflektirende Person des Stückes, Cléante, des Schwagers Orgons, zugleich Vertreter des moralischen, werkthätigen Christenthums und der eigenen religiösen Richtung des Dichters ist. Cléante, wie er einerseits die Rechte des gesunden Menschenverstandes gegenüber den frommen Extravaganzen des Orgon und der Pernelle wahrt, betont zugleich die ethische und praktische Seite des Christenthums. Von Indifferentismus in religiösen Dingen ist er völlig frei, sein Gegensatz zu Orgon (I, 6) ist nur der einer wahren, auf selbständiger

Ueberzeugung ruhenden Frömmigkeit zu einem angelernten und nachplappernden religiösen Handwerkstreiben; sein Gegensatz zu »Tartuffe« (IV, 1) der eines rechtlich denkenden Christen zu einem heuchlerisch-salbungsvollen Schurken. Wo religiöse oder moralische Fragen nicht ins Spiel kommen, ist er der ruhig prüfende, welterfahrene Denker, der von der Schwachköpfigkeit und ohnmächtigen Leidenschaft des Orgon ebenso weit entfernt ist, wie von der unüberlegten Heissblütigkeit des jugendlichen Damis. Er ist der eigentliche Widersacher des Heuchlers Tartuffe; denn die anderen nicht in Tartuffe's Netze gezogenen Personen des Stückes stehen den religiösen Fragen fern oder urtheilen, wie die vorlaute Dorine, nur mit der instinktiven Abneigung des natürlichen Verstandes. Es war eine grosse Feinheit des Dichters, die religiöse Oppositon gegen Tartuffe und die von ihm beherrschte Clique nicht durch die Zersplitterung verschiedener Abstufungen und Modifikationen zu schwächen, während das Tartuffethum, um seine verschiedenartigen Wirkungen und Ausstrahlungen wiederzuspiegeln, in mancherlei Formen auftreten muss.

Tartuffe selbst ist der schlaueste, aber auch gemeinste und gewissenloseste Vertreter jener »fausse dévotion«. Widersprüche und Unklarheiten in seinem Charakter kann nur der herausfinden, welcher es vorzieht, den grossen Dichter und Menschenkenner zu meistern, statt seinen dichterischen Intentionen nachzudenken. Mit seinem kalten, ewig kalkulirenden Verstande eint sich sehr wohl eine heissblütige, die schlaue Vorsicht überwältigende Sinnlichkeit, und diese führt ihn in Elmires nicht einmal fein gesponnene Netze. Seine Menschenkenntniss, die sich nur an den schlechten Eigenschaften seiner Mitmenschen emporhält, scheitert an der zarten Weiblichkeit und angeborenen Schlauheit Elmire's, und gibt sich der

durchdringenden Verstandesschärfe und festen Sittlichkeit Cléantes gegenüber bald verloren. Auch der einfache, gesunde Witz Dorines verfällt nicht dem wohlberechneten Kalkul des Heuchlers; der weltkluge Mann muss vor der groben Dienstmagd den Rückzug antreten. Dagegen zeigen sich seine Künste am wirksamsten bei geistesschwachen oder egoistischen Charakteren. Orgon, ein Mann, dessen ganzer Charakter einzig die haltloseste Charakterschwäche ist, ohne Grundsätze und sittliche Festigkeit dem Tartuffe, der Pernelle, den eigenen Kindern, dem Schwager und selbst der Magd gegenüber, hinter aufbrausender Heftigkeit und überströmender Leidenschaft nur den Mangel wahrer Energie verbergend, ist wie ein weicher, dehnbarer Teig in des Betrügers Händen. Wieder ist es eine dichterische Feinheit Molière's, diesem verächtlichen Schwachkopf ein gewisses Relief in seiner sozialen Stellung zu geben. In dem Stücke ist von Diensten die Rede, die Orgon während der Frondezeit dem Könige geleistet, und auch, nachdem er vom politischen Leben sich zurückgezogen, lebt er in gesellschaftlicher Vornehmheit. — Die Frömmelei, bei ihm zur fixen Idee geworden, hat seinen Verstand getrübt, seine Empfindung ausgedörrt — denn, dass ihn Marianne's flehentliches Bitten für einen Augenblick weich macht, ist dem Vater nicht eben hoch anzurechnen — und nur einen leidenschaftlichen Sanguinismus in ihm zurückgelassen. Ein von Natur gemeiner Charakter, zeigt er sich Schwächeren und Hülflosen gegenüber als willensstarker Despot, wagt aber nicht einmal, der naseweisen Magd eine Ohrfeige zu geben. Was ihn an Tartuffe fesselt, ist nicht etwa das schöne Band der Pietät, sondern nur der geheime Respekt der geistigen Bornirtheit vor jeder überlegenen, aber unter harmlosen Formen auftretenden Geistes- und Willenskraft. Von dem überlegenen Cléante fühlt er sich abgestossen und zum

Widerspruch gereizt, eben weil dieser die geistige Superiorität nicht durch heuchlerische Unterordnung mildert. Der Kluge wird den Dummen nur so lange beherrschen, wie er ihn seine Dummheit nicht fühlen lässt.

Von dem magischen Zauber, den Tartuffe für ihn besitzt, angezogen, vergisst Orgon die Liebe zu den Kindern, die Würde gegenüber dem Weibe, die Achtung vor sich selbst. Was den Ehemann am empfindlichsten kränken muss, berührt ihn nur für einen Augenblick; Tartuffes demüthige Nachgibigkeit, jenes sicherste Blendwerk aller Schwachköpfe, zieht ihn schnell in das alte Zaubernetz zurück.

Orgon ist also nicht ein bemitleidenswerthes Opfer schurkischer Berechnung, sondern ein geistig und sittlich verachtungswerther Mensch, der uns da mit dem höchsten Widerwillen erfüllt, wo er eine zartfühlende und edeldenkende Gattin lange Zeit in regungsloser Schwachheit den frechen Zudringlichkeiten eines Schuftes preisgibt. Als feiner Dichter aber verstand es Molière wieder, die Antipathie, welche wir gegen Orgons Schwäche und Niedrigkeit empfinden, durch die Indignation über Tartuffes Schurkerei zu überbieten. Nur so wird Orgon eine unseres Mitgefühles nicht ganz unwürdige und darum dramatische Person. Indem also Molière in Orgon das Extrem eines von bornirter Frömmelei berückten Menschen schildern musste, vermied er mit unnachahmlicher Meisterschaft das Hinausgehen über die Grenzen der Kunst. Eine anders geartete Person ist Mme Pernelle, Orgons Mutter. Sie ist um so mehr energisch, je weniger es ihr Sohn ist, weiss stets zur rechten Zeit zu reden und zu handeln, während dieser bei unrechter Gelegenheit krankhaft aufbraust. Gerade ihre herrschsüchtige Energie fesselt sie an den Heuchler. Mit Hülfe und als Gefährtin des frommen Mannes will sie das Hauswesen des Sohnes und

die ganze Welt, wenn es ginge, umgestalten, Alles ihrer unbedingten Autorität unterwerfen und besonders den gefährlichen Einfluss der jugendlichen Gattin Orgons brechen. Mit ihrer Willensstärke eint sich — wie so oft — Verstandesschwäche. Geistige Bornirtheit ist der letzte Grund ihrer Herrschsucht und ihrer Frömmelei. Was sie denkt, will und empfindet, das ist ihr unverbrüchliches Gesetz für alle andern Menschen, ein Irrthum, eine Selbsttäuschung wäre ihr undenkbar. Darum sträubt sie sich, an die Schurkerei Tartuffe's zu glauben, selbst als sie die augenscheinlichsten Beweise hat, sie müsste ja damit das für bornirte Naturen so schwere Bekenntniss des Irrthums ablegen. Mme Pernelle in Gemeinschaft mit Orgon zeigt also, dass der Sieg der Heuchelkunst durch die Verstandesschwäche Anderer herbeigeführt wird, dass aber jene Kunst zugleich an entgegengesetzten Charaktereigenschaften, an Willenskraft, wie an Willensschwäche sich erprobt.

Ein dritter Vertreter des Tartuffethums ist M. Loyal. Die berechnende Scheinheiligkeit nimmt bei ihm die Formen der salbungsvollen Bonhomie und des wohlwollenden Pflichtbewusstseins an. Der richtige Gedanke, dass in einer Zeit der Heuchelei der Frömmler am besten seine Carrière mache, scheint das ganze Auftreten jenes Sergeanten zu leiten.

Jene drei unlauteren Charaktere fordern ein Gegengewicht, das der mehr über Moral reflektirende, als moralisch thätige Cléante nicht geben kann. Ein solches Gegengewicht liegt in Elmires Charakter. Von jeder unlauteren Eigenschaft frei, ist sie als Gattin, wie als Mutter immer von dem Gefühle des Rechten, Taktvollen und Schicklichen durchdrungen. Das traurige Geschick, das sie an einen stupiden Gatten fesselt, in ein gespanntes Verhältniss zu dem heuchlerischen Hausfreunde stellt und

eine peinliche Kühle in ihre Beziehungen zu den wenig jüngeren Stiefkindern trägt, lässt den Reichthum ihres Gemüthes nicht recht zur Geltung kommen. Doch wie wahr und fein sie als Gattin und Weib empfindet, zeigt die berühmte Liebesscene, die den Heuchler entlarven soll.

Die anderen Charaktere kommen, mit Ausnahme der Dorine, weniger in Betracht. Marianne und ihr Liebhaber Valère sind lediglich passive Opfer des Tartuffethums und stehen zu der religiösen Seite desselben weder in feindlicher, noch in freundlicher Beziehung. Marianne gehört in jene Reihe weiblicher Komödienfiguren, die man als Soubrettenthum der Liebe bezeichnen könnte. Sie erheben sich nicht über das Niveau des alltäglichen Lebens, ihre Liebesempfindung, selbst da, wo sie mit dem Zwange der Verhältnisse zu kämpfen haben, entbehrt eines höheren dramatischen Interesses. So zeigt jene Marianne in ihrer Schmollscene mit Valère doch allzusehr backfischartige Schüchternheit und launenhafte Empfindlichkeit. Auch sonst hat sie etwas Scheues und Gedrücktes, das durch ihre peinliche Lebenslage noch verstärkt wird. Ihr Liebhaber Valère ist ein offener, selbstloser, aufopferungsfähiger und dabei seiner Würde wohlbewusster Charakter, der aber wenig in die Handlung eingreift. Damis, Bruder Marianne's, ist ein ehrlicher Naturbursche, unreif, unvorsichtig, taktlos und heissblütig.

Diese drei, mehr passiven als aktiven Charaktere haben wieder ihr natürliches Gegengewicht in Dorine. Sie ist die Beschützerin der vom Vater tyrannisirten, von der Grossmutter ausgescholtenen und der Stiefmutter kalt gegenüberstehenden Marianne. Der Liebeszwist mit Valère wird nur durch Dorine's Intervention geschlichtet, auch bei der weiteren Förderung des Verhältnisses wird auf ihre Schlauheit gerechnet. Gesunder Verstand, stets schlagfertige Zungengewandtheit und nie einzuschüchternde

Dreistigkeit sind die Grundzüge ihres Charakters. Mit kecker Dreistigkeit tritt sie Allen, selbst der herrschsüchtigen Mme Pernelle entgegen, und dem schwachköpfigen Herrn gegenüber scheut sie sogar offene Renitenz nicht. Sie zeigt zugleich am besten, wie in einem Haushalt, dem die wahre sittliche Grundlage fehlt, auch Ordnung und Subordination sich auflöst.

Wie die Charaktere in sich geschlossen und dem Organismus des Ganzen eingefügt, so sind auch die beiden Haupthandlungen des Stückes, die um Tartuffe sich gruppirende und die mit Mariannes und Valères Liebesverhältniss sich verknüpfende, einheitlich verbunden.

Die sonst gegen das Stück gerichteten Vorwürfe sind in Humberts[1]) ausführlicher Darlegung so scharfsinnig und gründlich widerlegt, dass ich ihnen keinen weiteren Raum gönnen will. Dagegen ist meine Molière-Begeisterung nicht gross genug, um mich durch die zu Gunsten des undramatischen Schlusses vorgebrachten Scheingründe überzeugen zu lassen. Jener Abschluss bleibt immer ein Zerhauen, nicht ein Lösen des durch Tartuffes Feinheit und Orgons Plumpheit verwirrten dramatischen Knotens und hat auch mehr in Molière's loyalem Dankesgefühl gegen den hohen Beschützer, als in einem dichterischen Plane seinen Grund.

---

1) Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik S. 356.

IX.

Don Juan.

a. Die älteren Don Juan-Stücke und ihre Beziehung zu Molières »Festin de Pierre«.

Die dramatischen Bearbeitungen, welche den Don Juan Tenorio, einen halb sagenhaften andalusischen Edelmann zum Helden machen, beginnen mit dem 17. Jahrhundert, wo in Spanien der Mönch Gabriez Tellez, mit dem Dichternamen Tirso de Molina, eine comedia »El Burlador y el convidado de piedra«, erscheinen liess. Dieses Dichterwerk hält sich ganz innerhalb der religiösen und sozialen Anschauungen damaliger Zeit und von einer satirischen Schilderung kirchlicher oder gesellschaftlicher Zustände ist darin nichts zu spüren. Der Held, jener Mädchenverführer Sevillas, ist das treue Abbild der spanischen Edelleute des 17. Jahrhunderts. Das Festhalten an religiösen Formen und an den Glaubenssätzen der Kirche eint sich in ihm mit einer leichtfertigen, über Recht und gesellschaftliche Ordnung hinwegstürmenden Moral, mit einer Verachtung aller Niedriggeborenen und einem blinden Zutrauen auf sein Glück.

An der Vergeltung Gottes und an den Strafen im Jenseits zweifelt Don Juan keineswegs, nur sucht sein

Leichtsinn diese drohende Schrecknisse in weite Ferne zu rücken. Sein ritterlicher Muth, der selbst dem Schattenbilde des aus dem Jenseits zurückkehrenden, einst von ihm ermordeten Gouverneurs mit dem Schwerte entgegentreten will, macht eine berechnete Heuchelei, wie sie Molières Don Juan bekundet, schon unmöglich, und Heuchler ist er nur insoweit, wie sein Beruf als Mädchenverführer es fordert. Die Formen der Kirche, die er im Leben unbeachtet lässt, erfüllt er noch im Augenblicke des Todes, da verlangt er noch einen Beichtvater. Für die freigeistige Tendenz der später von Molière geschaffenen Dichtung bot also Tirsos Stück, dessen nähere Charakteristik hier nicht am Orte ist, keinen Anhalt und so hat denn der französische Dichter nur sehr vereinzelte Züge des ihm wahrscheinlich bekannten spanischen Originales unveränderter Weise herübergenommen. Selbst an diesen Stellen ist eine Benutzung des Burlador nicht unbedingt zu erweisen, wie denn Molières Kenntniss des Stückes nicht durch äussere Zeugnisse beglaubigt, sondern nur bei seiner ausgebreiteten Kenntniss der spanischen Dichtung wahrscheinlich ist.

Das Festhalten an der religiösen Ueberlieferung und den katholischen Anschauungen tritt schon in den italienischen Bearbeitungen des Stoffes zurück, desto mehr nahm man die dramatischen und technischen Schwächen des spanischen Stückes herüber. Namentlich die wenig einheitliche Komposition desselben, die Wiederholung derselben dramatischen Motive, der mit der Haupthandlung nur lose verbundene Schluss — es werden nämlich die von Don Juan betrogenen Bürgermädchen und Edeldamen auf königl. Befehl verheirathet und so nachträglich in integrum restituirt —, die lyrischen Einschiebsel, die störenden Monologe und Dialoge, alles dieses ist schon von Giliberto in seinem (jetzt verlornen) Convitato

di pietra (1652) getreu nachgeahmt worden. Diese Komödie ist uns nur aus einer versifizirten französischen Uebersetzung bekannt, welche ein Pariser Schauspieler und Dichter, de Villiers, der Verfasser der »Venegance des Marquis«, 1660 drucken liess. Ob die Uebersetzung eine treue ist, wie Villiers selbst in der Vorrede versichert, oder ob sie die später zu erwähnende Komödie Dorimond's an manchen Stellen benutzt, wie der Herausgeber Villiers, Dr. W. Knörich, nicht ohne Grund annimmt, ist endgültig nicht zu erweisen, da wir das Original eben nicht kennen. Sicher ist, dass Molière Villiers (schon 1659 aufgeführtes) Stück an einzelnen Stellen benutzt hat. Für die Tendenz und Komposition des Molièreschen »Don Juan ou le Festin de Pierre« (ungenaue Uebersetzung des italienischen Convitato di pietra), ist aber Villiers Arbeit von nicht viel grösserem Belang, als Tirsos Dichtung. Jene Komödie Gilibertos war von den italienischen Schauspielern zu Paris, mit possenhaften Einschiebseln und komischen Effektscenen bereichert, 1657 gegeben worden. In dieser s. g. Harlekinade, welche mehr den Arlecchino, den spasshaften Diener Don Juans, als diesen selbst zum Helden macht, findet sich Vereinzeltes, was Molière im Festin benutzt haben muss, sonst ist die Verwandtschaft beider Stücke eine geringe.

1659 liess ein Lyoner Schauspieler Dorimond eine tragicomédie unter dem Titel »Don Juan ou l'Athée foudroyé« erscheinen, die 1658 bereits zu Lyon gegeben war. Diesem Stücke merkt man den Anschluss an das Spanische noch weit mehr an, als Giliberto-Villiers oder der Harlekinade, die beide in Einzelheiten auch den »Burlador« verwerthet haben. Vor allem ist in dieser Hinsicht die Scheu Dorimonds bemerkenswerth, den Helden seiner Dichtung in offenen Widerspruch mit dem Kirchenglauben zu setzen, denn wenn auch sein Don Juan auf

dem Titel als »Athée foudroyé« bezeichnet, so stellt er doch in dem Stücke selbst den Glauben an Gott nirgends direkt in Abrede. Wie die Freigeisterei Don Juans, die schon bei Giliberto-Villiers, freilich nicht ohne religiöse Wandlungen und psychologische Widersprüche hervortritt, bei Dorimond sehr gemildert ist, so ist auch seine wilde Leidenschaft und namentlich seine Pietätlosigkeit dem zürnenden Vater gegenüber weniger grell gezeichnet. Ebenso ist Briguelle, der Diener Don Juans, nicht so sehr karrikirt und ins Possenhafte gezogen, wie bei Giliberto-Villiers und in der Harlekinade. Genug, Dorimond war eben mehr Dichter, als seine italischen und französischen Vorgänger, und wenn er auch die grossartige Poesie und Formenschönheit des spanischen Vorbildes nirgends erreicht, so hat er doch die rohe Effekthascherei und die übertriebene Charakterisirung meist vermieden.

Neben dem Burlador scheint Dorimond auch jene Harlekinade gekannt und benutzt zu haben, was bei dem grossen Renommée der italienischen Improvisatoren und bei der literarischen Verbindung zwischen Lyon und Paris sehr begreiflich wird. Dass Molière die weniger vollendeten Bearbeitungen Gilibertos, bzw. Villiers und die Harlekinade, nicht aber Dorimonds Tragikomödie benutzt hat, erklärt sich daraus, dass die letztere von 1661 ab zwar auch in Paris gespielt wurde, aber gegenüber dem im Hôtel de Bourgogne gegebenen Villiersschen Stücke schwerlich recht aufkam, und dass die beiden Ausgaben von 1659 und 1665 so unbekannt blieben, dass noch 1669 Rosimond vor einer Verwechslung seines Don Juan-Stückes mit dem Dorimondschen warnen musste.

b. Die Tendenz des Don Juan.

Die im Vorigen erwähnten Bearbeitungen der Don Juan-Sage haben zwar Einiges zu dem Stücke Molières

beitragen können, gross aber ist diesen Entlehnungen gegenüber die Originalität und selbständige Erfindung. Schon die äusseren socialen Verhältnisse, unter deren Einwirkung Molières Meisterwerk entworfen und vollendet wurde, lassen uns leicht begreifen, wie wenig der Dichter mit den konventionellen Formen jener dramatischen Bearbeitungen anzufangen vermochte. Hof und Kirche, dem allmächtigen Monarchen gegenüber seit dem Ende der Frondekriege in schweigender Unterwürfigkeit verharrend, lasteten mit desto schwererem Druck auf jeder freien Regung im politischen und religiösen Denken. Molière im Besonderen war als Mensch durch die persönlichen Demüthigungen von Seiten der Hofleute, als Dichter durch die Intoleranz mit der die Geistlichkeit das Theater verfolgte, aufs bitterste gekränkt. Da beginnt er denn, durch die Gunst des Monarchen gegen persönliche Rache gesichert, jenen langjährigen Kampf gegen kirchliche Heuchelei und junkerlichen Uebermuth, in welchem »Tartuffe« und »Don Juan« die glänzendsten Triumphe sind. Mit der Komödie »Les Fâcheux« eröffnet er das Plänklergefecht, im »Amphitryon« führt er den letzten siegreichen Stoss bis unmittelbar an die Stufen des Thrones. Erst die Rücksicht auf die königliche Gnade gebietet dem siegreichen Kämpfer Ruhe und scheucht die Gegner zurück, deren geheimer Hass den Sieger noch bis über das Grab hinaus verfolgte.

Wie »Tartuffe« die innersten Schäden des kirchlichen Lebens aufdeckte, so sollte vielleicht »Don Juan« sich ursprünglich nur gegen die sittliche Korruption des höfischen Lebens kehren; als aber die Wirksamkeit des ersten Angriffes zeitweilig durch die Ränke der Gegner gehemmt war, beschloss Molière, in demselben Stücke beide Angriffe zu vereinen. So ist Molières Don Juan durch das ganze Stück hindurch zugleich Gegenstück und Abbild des Tartuffe. Er sagt sich einmal mit

höhnenden Worten von dem Glauben an Gott, an ein Jenseits, an Wunder los, lehnt sich gegen Sitte, Autorität und Gesetz auf, andererseits weiss er in zeitgemässer Berechnung den Heuchler zu spielen und für Recht und Sittlichkeit einzutreten (III, 4).

Mag es auch dem oberflächlichen Betrachter der Komödie erscheinen, als ob Don Juan mit dem Beginne des Schlussaktes plötzlich seinen Charakter ändere, und aus einem frivolen Atheisten zum berechnenden Heuchler werde, so zeigt sich doch bei genauerer Prüfung Don Juans Heuchelei, bisweilen sogar in pietistisch-religiöser Färbung, vom ersten Akte ab. So begegnet er (I, 3) den Vorwürfen der betrogenen Elvira mit der gleissnerisch heuchelnden Versicherung, dass er seine Liebe dem Gewissen opfere, dass die Religion ihm verbiete, sie, die er dem Kloster entrissen, ferner zu lieben. Heuchelei, allerdings ohne religiösen Anstrich, zeigt er auch in der Unterredung mit Don Carlos. Was in den vier ersten Akten nur momentan hervortritt, wird vom fünften Akte ab zum wohlberechneten System, das Don Juan selbst mit frivolster Offenheit dem enttäuschten Diener darlegt.

Auch Villiers Don Juan ist stellenweise ein berechnender Heuchler, ohne diesen Charakterzug irgendwie streng zu wahren. Molière dagegen weiss den Charakter des Atheisten, wie des Pietisten psychologisch treu und mit strengster Konsequenz durchzuführen, und die wenigen edlen Regungen, die Don Juan der Elvira, dem Don Carlos vor dem Grabmale des von ihm ermordeten Gouverneurs zeigt, vermögen den Eindruck der bewussten Immoralität zu mildern, nicht zu verwischen.

Sahen wir in dem spanischen Don Juan den getreuen Typus des castilischen Adels jener Zeit, so ist Molières Don Juan gerade in seiner Doppelseitigkeit das grelle Abbild des französischen Adels am Hofe Ludwigs XIV.

Sittliche Korruption, finanzielle Zerrüttung, erheuchelte Frömmigkeit, brutale Härte gegen die niederen Stände, eine kordiale Vertraulichkeit gegenüber den in die schwachen Seiten der Herren wohleingeweihten Dienern, die jedoch mit herrischer Strenge abwechselte[1]), das Alles sind Züge der französischen Aristokratie, die Don Juan nirgends verleugnet. Auch die edleren Seiten jener höfischen Kaste fehlen seinem Charakter nicht. Ich erinnere nur an den ritterlichen Muth, mit dem er Don Carlos erst befreit, und dann mit ihm und dessen Bruder zugleich kämpfen will, an die echt höfische Courtoisie, die er der mahnenden Elvira, dem zürnenden Vater, dem drängenden Gläubiger, ja selbst dem dahingeschiedenen Gouverneur bezeugt, an die »Humanität«, mit der er dem Bettler ein Almosen zuwirft. Es sind dies Züge, die im Verein mit den edleren Gewissensregungen Don Juans Charakter vor dem Eindruck des ästhetischen und moralischen Widerwillens schützen.

Der Don Juan im spanischen Stücke wird zwar gleichfalls durch seine ungezügelte, nie befriedigte Sinnenlust von Laster zu Laster, von Verbrechen zu Verbrechen getrieben, doch macht er aus dem Laster nicht ein raffinirtes, wohlkalkulirtes System, wie der Held der Molièreschen Komödie. Das lodernde Feuer, das den Busen des Spaniers durchtobt, ist in der Brust des Franzosen schon zur fahlen Asche niedergebrannt, aus der die Schlacken gemeinster Selbstsucht sich abheben.

Alle diese Charakterzüge würden freilich den sittlichen Unwillen der geistlich-aristokratischen Hofclique schwerlich erregt haben, wenn nicht »Don Juan« zugleich gegen die Dogmen der Kirche sich auflehnte. Wie man freilich

---

1) So erlaubt Don Juan dem Sganarelle die »disputes« und verbietet ihm nur die »remontrances«.

Molières religiöse Richtung mit der des Don Juan identifiziren konnte, ist um so weniger begreiflich, da der Dichter im Sganarelle dem Kirchenglauben einen so beredten Vertheidiger gegeben hatte. Es ist wahr, Sganarelle wird durch seine materielle Sinnesrichtung, seine Furchtsamkeit, seine servile Unterwürfigkeit, selbst durch seinen rohen Aberglauben zur komischen Person, aber, dass in seinem Munde die Vertheidigung des kirchlichen Dogma eine ernstgemeinte ist und nicht etwa nur komische Wirkung hervorbringen soll, geht doch aus der kläglich passiven Rolle hervor, welche in diesen Scenen der Herr dem Diener gegenüber spielt. Zudem stimmt jener unmittelbare, auf empirischer Anschauung ruhende Glaube ebenso zu dem Charakter Molières, wie in dem pantheistisch gefärbten Glaubensbekenntniss des Faust Goethes eigene Empfindung wiedertönt. Die Abneigung gegen alles skeptische Philosophiren, besonders gegen die aristotelische Theorie, würde an sich schon dafür sprechen, dass Sganarelles Glaubensbekenntniss das des Dichters ist.

In seinen Charakterschwächen, wie in seinem Aberglauben erinnert Sganarelle an Catilinon nicht minder, wie an den Philippin des Villiersschen Stückes, doch während die letzteren über einen rein mechanischen Glauben nicht hinauskommen, bekennt sich Sgaranelle zu einem bewussten, auf Vernunftgründen ruhenden Deismus. Dass die Worte zuweilen reicher fliessen, als die Begriffe, und die religiöse Auseinandersetzung einmal (V, 2) zu einem unentwirrbaren Kauderwelsch wird, erklärt sich aus dem beschränkten, ungebildeten Sinne Sganarelles und ist auch durch die Rücksicht auf die komische Wirkung bedingt.

Wie der Charakter Don Juans und Catalinons in den nachfolgenden dramatischen Darstellungen vielfach umgestaltet worden ist, so sind auch die Opfer des »Burlador«, jene stolze Isabella, jene zauberhafte Tisbea, die

anmuthige Aminta aus der hoch poetischen Sphäre des spanischen Dramas in die realen Schichten des Lebens gerückt worden. Während aber in der italienischen Komödie Isabella zu einer sentimentalen Modedame, Tisbea und Aminta zu vulgären Bauerdirnen werden, die von unnatürlicher Affektirtheit nicht einmal frei sind, hat Molière in Elvire einen aufopferungsfähigen, selbstentsagenden Charakter gezeichnet, dessen einzige Schwäche die Liebe zu dem unwürdigen Wüstling ist, und in Charlotte und Mathurine zwei Erscheinungen von volksthümlicher Biederkeit und ungeschminkter Natürlichkeit dargestellt. Wie es denn ein besonderes Merkmal der Molièreschen Charakteristik ist, dass verwandte Charaktere doch in ihren feineren Nuancen unterschieden sind, so ist auch hier Mathurine die civilisirtere der Bauerdirnen, welche nur momentan in ihr geliebtes Patois zurückfällt, während Charlotte in Sprache und Manieren das echte Mädchen vom Lande ist.

Das Wesen der Komödie bedingte es, dass die tiefreligiösen Züge der spanischen Dichtung hier sehr gemildert sind und dass ihre Wirkung durch entgegengesetzte Züge von überwältigender Komik theilweise aufgehoben wird. Schon von anderer Seite ist darauf hingewiesen worden, wie den ergreifenden Scenen zwischen dem tiefgebeugten Vater und dem rettungslos dahinsinkenden Sohne, zwischen dem herzlosen Verführer und der noch in der Entsagung liebenden Elvire die erheiternde Unterredung mit Mr. Dimanche vorangestellt worden ist. Ebenso wird der verletzende Eindruck, den Don Juans Wunsch, der zürnende Vater möchte sobald als möglich sterben, in dem Zuschauer hervorruft, durch die servilen Spässchen Sganarelles gemildert. Der Schlussscene des vierten Aktes ist aus gleichem Grunde die hochkomische Speisescene vorausgeschickt worden, und die Wirkung der Endkatastrophe

wird durch Sganarelles klägliche Exklamationen wieder aufgehoben. Als unverträglich mit dem Wesen der Komödie hat Molière die Ermordung des Gouverneurs von der Scene selbst ausgeschlossen, und so dem Zuschauer die unglaubliche Vorstellung eines Ermordeten, der zum Leben zurückkehrt und selbst an einem Gastmahle theilnimmt, erspart. Das mystische Ende Don Juans vollzieht sich plötzlich durch einen kühnen dramatischen Griff, den die Phantasie des Zuschauers kaum recht gewahr wird, und selbst hier geht das der Phantasie weniger Unfassbare, die Erscheinung eines flüchtig auftauchenden und ebenso flüchtig zerrinnenden Gespenstes, dem weit Unglaublicheren voran. In feinster Ausführung, mit richtigster Berechnung der Wirkung, ist also das Tragische fast unvermerkt in das Schema der Komödie eingereiht.

In Gilibertis und Villiers ungeschickten Händen hatte die spanische Dichtung nur verloren; ihre Fehler waren unverändert aufgenommen oder noch mehr verzerrt worden, die Vorzüge waren dahingeschwunden. Auch in Villiers »Festin« bemerken wir ein buntes Durcheinander von Personen und Scenen ohne innere Nothwendigkeit und Ordnung, das sich nicht einmal in das Schema der drei Einheiten fügen will[1]); eine feste Idee fehlt gänzlich, denn die am Schluss ausgesprochene Moral: Kinder, gehorchet euren Eltern! kann nicht als Grundidee des ganzen Stückes gelten. An das Ende des Stückes ist gleichfalls eine höchst überflüssige Scene gestellt worden, in der wir Don Juans Ende noch einmal erzählen hören, nachdem wir es vorher gesehen. Voller Fehler und Widersprüche ist überdies die Charakterzeichnung. Don Juan erscheint bald als niedriger Heuchler, bald als kühner Verbrecher,

1) Auf dem Titel heisst es: »La scène est à Seville et dans quelques lieux fort proches de la ville.«

einmal als frivoler Atheist, dann als zerknirschter Sünder, als tapferer Cavalier und wieder als verächtlicher Renommist. Sein Diener ist bald ein possenhafter Witzling, bald von sittlicher Ueberzeugung geleitet, jetzt ein loyaler Untergebener, dann ein feiger Verräther, gläubig, abergläubisch, materiell gesinnt, vor Allem ohne jede wahre Komik. Isabella ist zur zimperlichen Amarille geworden, die bei aller modernen Sentimentalität doch kaum über das Niveau des alltäglichsten Lebens sich erhebt. Der Charakter der übrigen Personen ist mehr angedeutet, als entwickelt. Von der Poesie des spanischen Originales ist nicht der kleinste Funke zurückgeblieben. Molière hat den losen Scenen der von dem Spanier überlieferten Dichtung eine bestimmte Idee gegeben, hat sein politisches und religiöses Glaubensbekenntniss mit der traditionellen Ueberlieferung verschmolzen und das Tragische derselben von dem für komische Dichtung Geeigneten geschieden.

Der »Don Juan« wurde zuerst am 15. Februar 1665 gegeben und dann 15 mal wiederholt. Noch vor 1669 wurde das Stück mit mancherlei Veränderungen und vielem Dekorationspomp in der Provinz aufgeführt und 1669 von Rosimond für das Marais-Theater mit Benutzung von Villiers Uebersetzung und einer Stelle der Dorimondschen Bearbeitung umgewandelt. Bald nach den ersten Aufführungen begann die Polemik gegen die Dichtung.

c. Die Polemik gegen den Don Juan und die weiteren Schicksale des Stückes.

Der erste, der Molières Dichtung offen bekämpft, ist ein sieur Rochemond, Jansenist und Hofmann, und er begnügt sich, nebenbei das meiste von dem zu wiederholen, was schon Somaize, de Visé und seine Nachbeter, aus Anlass der »Précieuses« und der »Ecole des Femmes« gegen den Dichter an Schmähungen vorgebracht hatten.

Sein Haupteinwand gegen den Don Juan selbst ist der, dass Sganarelle den Kirchenglauben ins Lächerliche ziehen solle, da ein direkter Angriff auf denselben vom Dichter nicht gewagt werde. Charakteristisch in dem Pamphlet ist ein widerwärtiger Servilismus gegen die königliche Familie, verbunden mit einem sinnlosen Fanatismus, der u. a. die Greuel der Ketzerverfolgung und Inquisition erneuern möchte. Molière, der nach Rochemonds Meinung, nur das Prototyp Don Juans ist, wird wenigstens mit dem Feuertode im Jenseits bedroht, da die Verbrennung auf inquisitorischem Wege leider aus der Mode gekommen war. Dieses im April 1665 erschienene Pasquill rief zwei anonyme Vertheidigungen hervor, deren sachlicher Werth im Allgemeinen kein besonders hoher ist. Dass Molière selbst die eine von beiden verfasst habe, ist unbewiesene Annahme.

Wirksamer, als dieser offene Krieg gegen das Stück, waren die geheimen Intriguen der Höflinge und Frommen, die der Theateraufführung desselben ein Ende machten. Um die bedeutungsvolle Dichtung, die immer noch ungedruckt war, wenigstens der Bühne zu erhalten, kam Thomas Corneille auf den Gedanken, das Unkirchliche in derselben zu unterdrücken oder zu mildern, und dieses so purifizirte Original in Alexandriner zu übertragen. Leider blieb er dabei nicht stehen, sondern verunstaltete Don Juans Meisterwerk durch Einfügung possenhafter Effektscenen und eines moralischen Rührschlusses. Der wirkliche Text des Don Juan blieb in den holländischen Molière-Ausgaben erhalten, während die grosse Ausgabe der Werke Molières, welche 1682 Lagrange und Vinot veranstalteten, nur eine aus kirchlichen und polizeilichen Rücksichten entstellte Form der Dichtung hat.

Durch die späteren französischen und ausserfranzösischen Nachahmungen hat Molières Dichtung nur an Origi-

nalität, wie an Poesie eingebüsst. Ein philosophisch-reflektirender Zug geht durch Rosimonds oben erwähntes Stück und steigert sich in dem »Faust und Don Juan« unseres Grabbe zur unerträglichen Einförmigkeit. Der Text der Mozartschen Oper, von dem Italiener da Ponte herrührend, ein Gemisch aus Molière, Goldoni und dem spanischen Burlador, macht den Helden mehr zu einem leichtlebigen Roué, als zu einem grossartigen Bösewicht und den Diener Don Juan's zu einem possenhaften Spassmacher, in der Weise der älteren Don Juan-Bearbeitungen. Goldonis »Don Giovanni Tenorio (1736)«, ein Stück, das sich im Einzelnen mehr an Tirso, als an Molière anschliesst, ist eine prosaische, langweilige Modekomödie im Sinne des verderbten französisirenden Geschmackes.

X.

Molières Verhältniss zu den Zeitgenossen und zum Hofe.

Wir haben das Verhältniss des Königs zu Molière schon in Kurzem skizzirt. Was Ludwig XIV. am meisten an dem Dichter schätzte, war das, was die ästhetische Kritik am wenigsten hochstellen wird: die Vorliebe für das Schwankartige und Possenhafte. Darum das fortwährende Streben des Monarchen, den lustigen Farceur als belebendes Element seiner Hoffeste zu verwenden, und im scheinbaren Widerspruch damit die laue Theilnahme, welche er bahnbrechenden Dichtungen, wie »Don Juan«, »Tartuffe«, »Misanthrope« zuwandte. Sobald die persönliche Sympathie mit politischen Rücksichten in Konflikt kam, machte Molière bittere Erfahrungen, wie wir in dem Kapitel über »Tartuffe« zeigten. Man darf nicht vergessen, dass Ludwig XIV. damals noch nicht der eigenwillige, herzlose, sich selbst vergötternde Despot war, wie ihn die Geschichte, besonders die vulgäre deutsche Geschichtsschreibung verewigt hat, sondern

ein lebenslustiger, für Unterhaltung, Scherz, Tanz und Liebe sehr empfänglicher Jüngling, mit einem kalten Herzen und beschränktem Geiste, aber doch noch von einer entschiedenen Neigung für höhere Interessen durchdrungen. Adel und Geistlichkeit waren durchaus nicht seine Freunde. Der Kampf gegen den ersteren hatte sich unverlöschlich den Jugenderinnerungen des Königs eingeprägt; den rebellischen Grossen vergass er nie die nächtliche Flucht aus der Hauptstadt, die Jahre der Bedrängniss und Schmach, den schweren Kummer, den sie dem Herzen seiner von ihm hoch verehrten Mutter bereitet. Jetzt, wo sie in gezähmtem Trotze sich unterwürfig den Herrscherlaunen fügten, wusste er ihre Dienste am Hofe und auf dem Schlachtfelde zu schätzen, empfand aber eine geheime Schadenfreude, wenn die altadligen Marquis dem Spotte des Parterre preisgegeben wurden oder dem Amüsement der jüngeren oder freierdenkenden Hofmänner dienten. Die Geistlichkeit war ihm damals, wo er noch nicht frömmelte, höchst unbequem; nur mit Widerwillen ertrug er Bourdaloues überzeugungsvolle Aufrichtigkeit, und als Attentat auf sein Herrscherbewusstsein musste es ihm scheinen, wenn moralische Kirchenmänner sich gar in seine Liebeleien mischten. Nichts lag damals dem Könige ferner, als die Literatur zum politischen Werkzeug zu machen (später allerdings mochte er darüber anders denken), aber seiner unverhohlenen Sympathie durfte der Dichter gewiss sein, welcher Pfaffen und Junker einer schonungslosen Satire preisgab. Nur durften dem König nicht ernste Ungelegenheiten mit dem seines Reichthums[1]) und seiner royalistischen Gesinnung wegen unentbehrlichen

[1]) Das alte Märchen, dass der Klerus seine Schätze nie zu allgemeineren Interessen hergab, ist für die Zeit Louis XIV. wenigstens durch Rankes Darstellung beseitigt.

Klerus erwachsen, sonst wurde dem übermüthigen »Farceur« ein gebieterisches Halt zugerufen.

Der Hofdienst hat Molières Muse geknechtet, aber das königliche Wohlwollen, welches die treue Erfüllung herber Verpflichtungen dem Dichter sicherte, hat ihm zugleich das schwerere Joch der politischen, religiösen und literarischen Tradition oft genug gelockert.

Wie man einen entschieden ausgesprochenen Gegensatz des Dichters gegen Adel und Kirche im Angesicht des »Don Juan« und »Tartuffe« leugnen will, verstehe ich nicht. Molière hat doch mit den Hofleuten und Hofdichtern nur das starke royalistische Bewusstsein gemein, das aber wieder aus der sicheren Ueberzeugung, der König werde ihn im Kampfe gegen die geistliche und weltliche Hofclique schützen, entsprang. Er ist daher ebenso wenig ein Vorkämpfer der grossen Bewegung, die ein Jahrhundert später das Königthum verschlang, wie ein Mann, der weit über allem politisch-religiösen Parteihader gestanden hat.

Gefördert und geschützt wurde er nur von demjenigen Theile des Hofadels, der das höfische Cliquenwesen, namentlich die »devote« Seite desselben, gründlich hasste, wie die Herzogin von Orléans, Condé u. a. Der übrige Theil des Hofadels huldigte ihm, weil er bei allem empfindlichen Spotte doch zu amüsiren und den Lachkitzel zu reizen verstand und weil er im Grunde herzlich ungefährlich erschien. Der Beifall der eigentlichen Höflingswelt wandte sich daher, in getreuer Nachäffung der königlichen Geschmacksrichtung, den Possen und Schwänken des grossen Dichters zu, und ein Meisterwerk, wie »Tartuffe«, wurde nur offiziell belobt, solange der König es gutzuheissen geruhte.

Molières Freundeskreis.

Volle Sympathie brachten Molière ausser den näherstehenden Freunden nur die tiefer gebildeten Alterthumskenner und Akademiker entgegen. Ménage z. B. verleugnete, dem grossen Dichter zu Liebe, seine religiösen Sympathien und seine altfränkische Geschmacksrichtung. Natürlich waren diese gelehrten Herren sich sehr wohl des Abstandes bewusst, der, ihrer Meinung nach, die Poesie, namentlich die Komödie, von der Erudition schied und an eine Aufnahme Molières in die Akademie dachte Niemand.

Am innigsten war des Dichters Verhältniss zu Lafontaine, Boileau und anfänglich auch zu Racine. Wir sind leider nicht im Stande, ein ausführliches Bild des Verkehrs der vier gleichstrebenden Geister zu entwerfen; die in den Literaturwerken jener Zeit darüber überlieferten Notizen sind spärlich, und wie weit Lafontaines Erzählung »Psyché« oder die in Grimarests Biographie übergegangenen Traditionen im Einzelnen der Wirklichkeit entsprechen, ist nicht auszumachen. Am klarsten ist Boileaus Verhältniss zu Molière in des Ersteren Werken ausgesprochen. Die unverhohlene Parteinahme des Kritikers für den Dichter begann mit dem Januar 1663, bekundete sich in dem Tartuffe-Streite durch den »Discours au roi«, zeigte sich auch bei dem Zwiste Molières und Racines. Beider poetisches Glaubensbekenntniss stimmte nicht völlig überein. Boileau, als Mann der Regel und Doktrin, als Verfechter des Klassizismus und Gegner der italienischen, wie der älteren französichen Poesie, sprach sich gegen die possenartigen Bestandtheile und die genial-leichtfertigen Lösungen mancher Molière'schen Dichtungen aus und wusste nur den klassischen Schöpfungen seines Freundes gerecht zu

werden. Wie weit ein bestimmender Einfluss Boileaus auf Molière, oder des Letzteren auf den Ersteren anzunehmen, ist mit Sicherheit nicht zu erweisen.

Lafontaines Verkehr mit Molière war ein mehr gemüthlich-zwangloser, wenngleich auch er ebenso an den literarischen Diskussionen des Triumvirats, wie an dessen Gelagen und sinnlichen Neigungen Theil nahm. Boileau, obwohl der jüngste unter den dreien, scheint immer etwas Doktrinäres, Schulmeisterliches gehabt zu haben, womit seine Vorliebe für schöne Bühnenheldinnen nicht eben kontrastirt.

Racine stand dem weit grösseren Dichter und Menschen anfänglich als Schüler gegenüber; seine Erstlingsdichtung »Thébaide« wurde von Molière für sein Theater eingeübt und gewiss zurechtgestutzt; dann trennte sich der selbstbewusste, undankbare Dichter von dem Palais-Royal, weil sein undramatisches Stück, »Alexandre«, schlecht, d. h. so gut, wie es gespielt werden konnte, und mit relativ günstigem Erfolge gespielt worden war, und wandte sich dem vornehmeren »Hôtel Bourgogne« zu. Die Entrüstung, welche dieser Undank und Kontraktbruch bei der ganzen Truppe Molières hervorrief, zeigt sich in dem Beschlusse der Tantièmeentziehung für den zugleich am Hôtel de Bourgogne gespielten »Alexandre«. Später raubte Racine dem Palais-Royal auch noch die für Tragödien ganz unentbehrliche Duparc.

Damals war Racine glücklich der jansenistischen Frömmelei entronnen, und als heiterer, lebenslustiger, den Weibern gefährlicher Jüngling recht geschaffen für den weltmännischen Verkehr, der in jenem Freundeskreise herrschte. Aber seine Grossmannssucht und eine gewisse nervöse Reizbarkeit entfremdeten ihm bald den überlegendsten und doch für sein Emporkommen nicht direkt nützlichen jener Dichter. Mit Boileau blieb er in Verkehr,

weil der gefürchtete Kritiker ihm die Wege zum französischen Parnasse ebnen sollte. Man kann behaupten, dass Molière die Charaktereigenthümlichkeiten jener drei Freunde ergänzte und in sich vereinte. Als Mensch am meisten dem edlen, selbstlosen Lafontaine verwandt, zeigte er doch Boileaus rücksichtslose Schärfe und muthvolle Energie, wo es Vorurtheil und Dünkel zu bekämpfen galt. Als Dichter vereint er die antikisirende Richtung Boileaus und Racines mit der mehr naiv-volksthümlichen Weise des Lafontaine. Wie überall ist er der universalste, reinste und edelste unter den gleichstrebenden Geistern. Andere, weniger ebenbürtige Freunde Molières dienten zur Belustigung in den Tagen der Freude, zur Erheiterung in den Tagen des Leides. Dahin gehört namentlich Chapelle, der die Liebeleien Molières zum Steckenpferde seines Witzes erwählte, nachher zu Auteuil mit ihm zechte und plauderte, aber schwerlich in die innersten Tiefen des so überlegenen Geistes einen Blick gethan hat.

Auch mit Gegnern verkehrte Molière in echt französischer Courtoisie. De Visé, noch ehe er zu den Fahnen des Dichters aus egoistischer Berechnung schwor, scheint in Molières Hause heimisch gewesen zu sein und kam sogar (freilich nur nach Grimarests Bericht) in den Ruf, auf Armande ein Auge geworfen zu haben.

Zu den näherstehenden Freunden gehörte auch jener obenerwähnte La Mothe le Vayer, der Komponist Lulli, der Porträtmaler Mignard, der auch durch Molières Bildniss sich verewigte, und der Arzt Mauvillain, für den der Dichter im dritten »Placet« (5. Februar 1669) ein erledigtes Kanonikat zu Vincennes vom Könige erbat. Die universale Geistesrichtung Molières zeigt sich somit auch in der Wahl seiner Freunde, fast alle Lebens- und Geistesrichtungen, mit Ausnahme des theologischen und juristischen Berufes, sind unter ihnen vertreten. In weniger

nahen Beziehungen zu Molière standen andere bedeutende Schriftsteller, z. B. Quinault, in späteren Jahren wieder der alte Corneille, auch Th. Corneille, der spätere Bearbeiter des »Don Juan«, scheint ihm nie feindlich gegenüber gestanden zu haben. Weniger gewählt und vielseitig war der Kreis weiblicher Erscheinungen, der sich um den Dichter gruppirte, wir haben der Hauptvertreterinnen desselben schon früher gedacht.

XI.

Gelegenheitsdichtungen.

Bei unserer Auffassung der dichterischen Bedeutung Molières muss es befremdend erscheinen, wenn wir den grossen Mann zu der Rolle eines Lohnarbeiters auf königliche Bestellung mit zuweilen ausbedungener kürzester Lieferungsfrist herabsteigen sehen. Die Dichtkunst musste natürlich unter diesem Bunde mit der absolutistischen Laune darniedersinken, und was der Dichter in des Königs Gunst durch solche unfreiwillige Gefälligkeit gewann, das büsste er häufig durch den rivalisirenden Einfluss der frommen Hofcoterie wieder ein. Es war ein Glück für den König, dass Molière neben seinem Dichtergenie auch eine unübertroffene dramatische Routine besass, und so in der vorgeschriebenen Lieferungsfrist zwar nicht eine selbständige und auf der Höhe der Dichtkunst stehende Komödie schuf, wohl aber fremden Stoffen und Stücken einen anmuthigen, tadellosen Zuschnitt gab.

Diese eines Dichters unwürdige Arbeit hatte in doppelter Hinsicht ihr Gutes. Einmal füllte sie die Kasse des Palais-Royal, nicht nur durch die vom König und

dessen höfischen Granden beigesteuerten Summen, sondern auch durch die oftmalige Wiederholung solcher durch des Königs infalliblen Beifall autorisirten Stücke im Theater selbst. Dann machte sich Molière dem hohen Herrscher und der vornehmen Gesellschaft unentbehrlich, so dass er, darauf vertrauend, schon manche Ketzerei und demokratische Dreistigkeit in die Welt zu schleudern wagen durfte.

»Le Mariage forcé«.

Durch königliche Anordnung entstand die lustige Farce »Mariage forcé«, der wir uns jetzt, in den Beginn des Jahres 1664 zurückkehrend, zuwenden.

Die Zeit, in der das Stück und das Ballet einzurichten waren, ist nicht bekannt, doch schliesst man aus Lorets »Muse historique«, einer gereimten Theater-Chronik, nicht mit Unrecht, dass es in aller Eile geschehen musste. Da Ludwig XIV., wie wir sahen, eine auserwählte Elite von Tänzern zur Verfügung hatte, und der Text eines solchen Balletes nach einem bestimmten romantischen Schema verfasst wurde — Aegypter, Magiker, Dämonen, Spanier, allegorische Figuren stellten sich der Dichterphantasie leicht zur Verfügung —, so ist es nicht wunderbar, dass ein Ballet zu Stande kam, ehe noch der geschickteste Tanzmeister die ersten Anfänge der Tanzkunst hätte einüben können. Der König selbst tanzte als Aegypter mit, und verschiedenen Hofleuten wurde die Gnade zu Theil, an des Königs Seite sich herumdrehen zu dürfen.

Mit dem Text und der Disposition der Komödie machte es sich Molière bequem. Der Grundgedanke und die Einzelheiten der Heirathsberathungen sind aus Rabelais »Gargantua et Pantagruel« entlehnt, ebendaher stammt die komische Figur des Marphurius, von der einzelne

Züge nach der Komödie: »Boniface et le Pédant« retouchirt sind. Auf diese Komödie geht auch die Rolle des Pancrace zurück. Damit vereinen sich mancherlei Reminiscenzen aus älteren französischen Werken, sowie aus dem »Dépit amoureux« und der »Jalousie du Barbouillé«, im Anfang des Stückes findet sich eine solche aus dem »Phormio« des Terenz. Ob das dem Sganarelle zustossende unangenehme Abenteuer aus den »Mémoires de Gramont« entlehnt ist, und ob auch das italienische Theater in Kontribution gesetzt wurde, ist nicht erwiesen.

Die Bedeutung des Stückes könnte in dem ausgesprochenen Gegensatz zur aristotelischen Philosophie, die noch 1624 durch ein Parlamentsdekret in ihrer Alleinherrschaft geschützt wurde, gefunden werden, wenn nicht gerade diese Partieen der »M. F.« durchaus unoriginell und somit kaum ein klarer Ausdruck der eigenen Ueberzeugung Molières wären. Jener Gegensatz zum Aristotelismus tritt am bestimmtesten im »Don Juan« hervor, jedoch ist auch da nicht völlig zu ermessen, wie weit die aus Gassendi entlehnten Wendungen eine unbedingte Konformität zwischen Molières und Gassendis philosophischem Denken bekunden.

Charakterzeichnung, Entwickelung und Intrigue des Stückes bieten nichts Bemerkenswerthes und verrathen noch den Einfluss des italienischen Schemas.

»La Princesse d'Élide«.

Das zweite auf direkten Befehl Ludwigs XIV. verfasste Stück ist die »Princesse d'Élide«, aufgeführt zuerst am 8. Mai 1664, bei Gelegenheit jenes glänzenden, ja märchenhaft prächtigen Hoffestes der »Zauberinsel«, das vom 7. bis 13. Mai 1664 zu Versailles stattfand, und welches auch den »Tartuffe« zuerst aufführen sah. Die

Schilderung der überladenen, sinnlos verschwenderischen Pracht jener Festtage möge man in der ausführlichen Relation Marignys nachlesen; hier interessiren uns nicht das Ballet, das Feuerwerk, die allegorisch-mythologischen Scenerien, der Zauberpalast Alcines, der die ferne Minnezeit nachäffende Sport des Königs und seiner Kavaliere, sondern nur das am zweiten Abend gegebene ernstere Stück Molières, »la Princesse d'Élide«, soll uns im Anschluss an Moretos »Desden con el Desden« eingehender beschäftigen.

Augustin Moreto, der Verfasser des durch Wests Uebertragung auch in Deutschland hinreichend bekannten »Desden con el Desden«, erfreut sich bei den Kennern der spanischen Literatur nicht eben eines besonderen Renommés. Man wirft ihm grosse Unselbständigkeit und die schamlosesten Plagiate vor, wenn man auch allerdings seinen psychologischen Scharfsinn und feine Charakterisirungsgabe anerkennt. Vielfach huldigt er nach dem Schema der Lopeschen Intriguenkomödie, und vollkommen in die Charakterkomödie einzulenken, ist ihm nur in jenem »Desden con el Desden« gelungen. Es ist daher ein feiner Dichtertakt, der den französischen Nachahmer auch da leitete, wo er, durch die Kürze der Zeit gezwungen, seinem spanischen Vorbilde mit grösserer Abhängigkeit folgte, als je vorher oder nachher. An originale Erfindung, an Verbesserung oder Verschönerung des dem spanischen Stück Entlehnten war dabei kaum zu denken, und selbst die komische Figur des Moron, stimmt in ihren Grundzügen mit dem spanischen Polilla überein. Selbständige Aenderung zeigt nur der Schluss, und diese Aenderung ist eine unglückliche (s. u.).

Als ein Vorzug der »Princesse d'Élide« mag immerhin gelten, dass Molière alles die Handlung Störende beseitigte und so das Stück dramatisch regelrechter gestaltete,

sinnlos ist es dagegen, wenn ein italienischer Kritiker lobend bemerkt, dass Moron nicht, wie Polilla, ein »bouffon« sei, sondern ein »gouverneur«, Moron ist gerade in weit höherem Masse als Polilla ein blosser Spassmacher, was besonders in den von Molière frei erfundenen Intermèdes hervortritt. Ein offenbarer Fehler ist es, dass die Komödie aus der modernen Gesellschaft in die antike Welt verlegt wird. Diese unglückliche Konzession an den alles Antike bewundernden Zeitgeschmack zwang den Dichter, die poetischen Anklänge an das spanische Ritterthum zu unterdrücken und die thatkräftige Leidenschaft des spanischen Naturells zur französischen Galanterie abzuschwächen. Bei der modern französischen Färbung antiker Charaktere muss überdies der Freund des hellenischen Alterthums ein inneres Unbehagen empfinden.

Zu ihrem Nachtheil ist vor Allem die spanische Donna Diana verändert worden. Ein Vergleich zwischen ihr und der Princesse ist recht charakterisirend für den Unterschied von Natur und Kunst. Beide Charaktere gleichen sich äusserlich bis zur entscheidenden Lebenskatastrophe, in dieser aber tritt die innerste Verschiedenheit hervor. Donna Diana, wie sie den aus stolzer Laune verschmähten Don Carlos in anderen Liebesketten sieht, wie sie selbst einem ihr verhassten Bunde zustimmen soll, enthüllt mit offenem Heroismus das Geheimniss ihres Herzens. Die Princesse d'Élide, als die Entscheidung ihres Lebensglücks in ihre Hände gelegt ist, affektirt zuerst Hass gegen den Heissbegehrten und nur aus Prüderie Verschmähten, dann, wie das Spiel der Koketterie sie zu verwirren anfängt, schützt sie die Abneigung des Geliebten als Grund ihrer Weigerung vor. Aus der Heldin des Stückes, die auch noch in der Niederlage Heroismus zeigt, ist demnach eine überlistete Kokette geworden.

Zur Entschuldigung Molières gereicht es, dass den

französischen Begriffen von Liebe und Weiblichkeit solche Gestalten, wie Donna Diana, unfassbar gewesen sein würden und dass die Darstellung einer derartigen Rolle gewiss den französischen Schauspielerinnen misslungen wäre! Noch jetzt pflegen grosse deutsche Schauspielerinnen, die doch von der traditionellen Auffassung der Liebe als Modesache und kokette Tändelei nicht in d e m Grade beherrscht sein können, wie die französischen, wenn sie die Donna Diana als Paraderolle geben, unbewusst eine mit Toilettenpomp und affektirtem Mienenspiel kokettirende Modedame an die Stelle des Originals zu setzen.

Dass überhaupt der spanische Stoff in Molières Bearbeitung verloren habe, gibt selbst der begeistertste und tiefste Kenner unter Deutschlands Molièristen, C. Humbert, zu[1]). Unter diesen Verhältnissen, wo der Dichter nicht einmal Musse fand, die Versifizirung über die erste Scene des zweiten Aktes auszudehnen, ist es zu bewundern, dass er noch etwas so Gutes geschaffen hat. Denn Zangengeburten pflegen auf ästhetischem Gebiete noch weniger zu gelingen, als auf medizinischem.

Das Stück wurde im Juli desselben Jahres noch viermal zu Fontainebleau und einmal vor dem kunstsinnigen Kritiker des »Tartuffe«, Kardinal Chigi, gespielt, auch 1669 noch einmal zu St. Germain zu Ehren eines hohen Gastes gegeben. Im Saale des Palais-Royal wurde es fünfmal mit der Zugabe des Balletes und der Musik vorgeführt.

---

1) Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik S. 14.

»L'Amour médecin«.

Der Befehl des Königs rief auch die in fünf Tagen hingeworfene Posse »L'Amour médecin« hervor, welche insofern eine gewisse Bedeutung für Molières Entwickelung besitzt, als er hier zuerst von der allgemein gehaltenen, wenig präzisirten Polemik gegen die Heilkunst überhaupt, wie sie der »Don Juan« zeigt, zu einer Verspottung der Hof- und Leibärzte des Königs übergeht. Dies wurde schon von einem Zeitgenossen, dem Vertreter der traditionellen Heilkunde, Guy Patin, bemerkt, der übrigens der Aufführung jener Posse nicht beiwohnte. Ob dabei die vier Aerzte auch äusserlich von den Darstellern imitirt wurden, ist unsicher.

Ein Blick über die historische Entwickelung der französischen Heilkunde wird leicht zeigen, wie wenig Molière in seiner Schilderung übertrieb. Da die Medicin in mittelalterlicher Zeit ein Privilegium der Klostergeistlichkeit war und in den Klöstern ihren Mittelpunkt hatte, so blieb auch in den Zeiten des Humanismus, der sonst die klösterlichen Traditionen abwarf, noch viel von dem Abgeschlossenen, dem Fortschritt Unzugänglichen des Klosterwesens an ihr hängen. Zu Molières Zeit wird die Heilkunst einmal durch ein starres Festhalten an bestimmten Theorien, durch Vernachlässigung aller empirischen Beobachtung und andererseits durch eine schwindelhafte Charlatanerie charakterisirt. Die zunftmässigen Aerzte, in ihrer innersten Anschauung entschiedene Materialisten und Spekulanten — wie denn ihre Genusssucht schon von Rabelais verspottet wird —, suchten sich durch gelehrte Floskeln, durch steifes Ceremonial, durch ein übertriebenes Autoritätsbewusstsein den jüngeren Fachgenossen gegenüber und eine entschiedene Proskription aller Neuerungen ausserhalb der Zunft die Stellung von wissenschaftlichen

Koryphäen zu erschwindeln. Auf Tod und Leben wurden natürlich Alle verfolgt, die nicht die Doktorpromotion rite bestanden hatten, sogar wissenschaftliche Disputationen mit solchen nicht zunftmässigen Heilkünstlern streng untersagt. Durch zahlreiche Privilegien — darunter das der »Immunität« — zeichnete man sich vor der profanen Welt aus. Damals schieden sich zwei Richtungen mit grosser Entschiedenheit von einander, die traditionelle, durch Guy Patin vertretene, und die skeptische des Naudé. Letzterer sollte dadurch unschädlich gemacht werden, dass er der Magie angeklagt wurde, doch wusste er sich zu vertheidigen. Guy Patin hielt an einem bestimmten Kanon von Heilmitteln fest, gab aber dabei der empirischen Beobachtung ihr Recht. »Pauca, sed selecta et probata remedia« war sein Grundsatz. Uebrigens war er nichts weniger als ein Freund der Hofärzte, die wohl auch wissenschaftlich weit tiefer standen und als einziges Heilmittel den Aderlass gekannt zu haben scheinen. Darum erwähnt er Molières »l'Amour médecin« ohne Bitterkeit. Auch die Pariser Fakultät wandte sich gegen die Intriguen und kleinlichen Rivalitäten der höfischen Heilkünstler. Im Uebrigen hielt gerade diese Fakultät starr am Alten fest, lehnte sich gegen Harveys Theorie von der Blutzirkulation auf, während die freiere Fakultät zu Montpellier sich zu Gunsten der auf die Heilkunde angewandten Mechanik und Chemie erklärte und sich des Cartesianismus gegenüber dem scholastischen Aristotelismus annahm. Auch zu Gunsten der Apotheker, denen die Aerzte in Paris allen Verdienst entziehen wollten, indem sie erklärten, jeder könne sich zu Hause die Medikamente selbst bereiten, sprach sich ein Dr. Renaudot zu Montpellier und, als dieser gerichtlich verurtheilt wurde, die dortige Fakultät aus.

Molière nun stand der Heilkunde seiner Zeit natürlich

nicht als wissenschaftlicher Widersacher, sondern mit dem instinktiven Hasse eines nach Freiheit und Fortschritt strebenden, gegen unvernünftiges Herkommen sich auflehnenden Mannes gegenüber. Zu behaupten, dass er die Aerzte gehasst habe, nur, weil sie ihm nicht helfen konnten, ist ganz unberechtigt, denn Molière, der von Hause aus eine sehr gute Körperkonstitution besass, war damals, als er den »Don Juan« und »l'Amour médecin« schrieb, noch keineswegs so resignirt und muthlos. Ueberdies verkehrte er mit einem bedeutenden Arzte seiner Zeit, Mauvillain, in freundschaftlicher Weise. Allerdings richtete sich sein Gegensatz gegen die ganze zünftige Medizin und die Trennung, welche er zwischen der richtig angewandten und frevelhaft gemissbrauchten Heilkunde in der Vorrede zu »Tartuffe« macht, ist eine diplomatische Vorsicht, gerade wie die Scheidung zwischen der »vraie« und »fausse« »dévotion.«

In seiner Verspottung der Aerzte, die übrigens vor ihm von Boileau begonnen wurde, lehnt sich Molière an die mittelalterlichen »soties« an, schildert aber das Ceremoniell, die Manieren, die Terminologie und Charaktereigenthümlichkeiten der Aerzte ganz der damaligen Zeit entsprechend. Nur ihr Latein soll weniger barbarisch gewesen sein.

Im Uebrigen ist »l'Amour médecin« weder ästhetisch, noch technisch vollendet. Der Grundgedanke, dass eine Liebeskranke durch Vereinigung mit dem Geliebten geheilt wird, ist aus Lopes auch in Einzelheiten benutzten »Acero de Madrid« entlehnt, doch ist die Ausführung selbständig. Molière macht den Liebhaber selbst auch zum Helden der Intrigue, während diese bei Lope einem raffinirten Bedienten überlassen ist; weiss auch sonst Alles zu bessern und dramatischer zu gestalten. Auch der plötzliche Abschluss des Stückes hat eine gewisse

Beziehung zu dem Charakter des Sganarelle und ist somit, wenngleich wenig kunstvoll, doch minder undramatisch als die Lösung des »Acero« oder die des »Pédant joué«, welche durch eine plumpe und unglaubliche Täuschung des Vaters herbeigeführt wird. Eine Benutzung der »Venganza de Tamar« von Tirso de Molina ist weniger augenscheinlich, als die bisher unbeachtet gebliebene des »Acero«.

Die Charakterzeichnung ist, wie bei der Eile der Abfassung natürlich, wenig sorgfältig. In Sganarelle steht der liebende Vater allzusehr mit dem selbstsüchtigen Hausherrn in Widerspruch, die Zeichnung der anderen Personen geht nicht über das gewohnte Komödienschema hinaus.

Der »l'Amour médecin« wurde vom 14. bis 17. September 1664 zu Versailles drei Mal, dann 26 Mal hintereinander vom 22. September ab »à la ville« gegeben.

»Le Médecin malgré lui«.

Die nächstfolgende Posse Molières »Le Médecin malgré lui«, 1666, ist nicht, wie die vorhergehende, auf direkten Befehl des Königs entworfen, sondern wohl hauptsächlich geschrieben, um die durch Zurückziehung des »Tartuffe« und »Don Juan« entstandenen Lücken im Novitätenrepertoir zu decken. Es sind Reminiscenzen verschiedenster Art, die Molière hier mit grossem Geschick zusammenfügte. Die Rache der Martine und das unfreiwillige Heilkünstlerthum des Sganarelle geht auf das Fabliau »le Vilain mire« zurück, die List der Tochter des Géronte ist ein beliebtes Thema der Farce des 16. Jahrhunderts. Molière folgte hierbei wohl mehr der mündlichen Tradition, als einer gedruckten Vorlage[1]). Neben

[1]) vgl. die Biographie von Bruzen de la Martinière in Œuvres de Molière, ed. Basle, 1741, I. 70.

diesen Entlehnungen wurden auch der »Médecin volant«, eine am Palais-Royal-Theater mehrfach gegebene Farce »le Fagoteux (Fagotier)«, der »Amour médecin«, dessen Liebesintrigue eine gewisse Verwandtschaft mit dem »Méd. m. lui« zeigt, und am Schluss Lopes »Acero de Madrid« in Contribution gesetzt. Doch ist der Schluss insofern eine Verbesserung des spanischen Vorbildes, als hier Géronte durch eine Erbschaft, die der Geliebte seiner Tochter macht, umgestimmt wird, während die Lösung des »Acero« eine ziemlich unmotivirte ist.

Die bekannten Worte Sganarelles: »Il y a fagots et fagots; mais pour ceux, que je fais« sind eine Nachbildung der Stelle in Scarrons »Précaution inutile«: Elle avait ouï dire, qu'il y avait Nègres et Nègres et qu'ils ne sont pas tous si diables qu'ils sont noirs.

Die Bedeutung dieses ziemlich bunt zusammengewürfelten, aber dramatisch regelrechten Stückes liegt in der Anknüpfung an die nationalen Traditionen, in der Fortführung des Kampfes gegen die verzopfte, unwissenschaftliche Heilkunde und der entschiedenen Hinneigung zu dem Volksthümlichen. Darum sind die Personen und Scenen, welche den niedersten Schichten der Gesellschaft angehören, auch am vollendetsten. Wie naturwahr ist der Charakter der Martine in ihrer derben Ungenirtheit, heftigen Rachsucht, schnell auflodernden Zorneseifer und persönlichem Selbstgefühl, wo die Misshandlungen eines rohen Gatten von fremden Augen beobachtet werden. Jacqueline ist ebenso ein treues Abbild einer der niedersten Bildungsstufe und Anschauungsweise angehörenden Magd. Sie hält nur für richtig, was ihr beschränkter Sinn zu fassen vermag und namentlich gegen die Wirkungen der Heilkunst hegt sie übergrosses Misstrauen. Sganarelle in seiner Brutalität gegen Schwächere und seiner niedrigen Feigheit und Willfährigkeit gegen Stärkere und Vornehmere,

der gutmüthig unvorsichtige und darum übel belohnte Nachbar, auch sie sind beide treue Abbilder des gewöhnlichen Lebens. Nicht minder schmucklos und einfach-natürlich ist die Zeichnung des Lucas und der Bauern. Von den andern Figuren erhebt sich nur Lucinde in ihrer entschlossenen Willenskraft und Charakterstärke über das gewohnte Schema des Komödien-Soubrettenthums.

Als niedere Komödie ist somit der »Médecin m. lui« ein kleines Musterstück und verdient recht wohl den Beifall, den ihm von den Zeitgenossen Subligny und Robinet, zwei Theaterkritiker, spendeten, und die finanziellen Erfolge der häufigen Theateraufführungen.

»Mélicerte«, »Pastorale comique«, »Le Sicilien«; lyrische Dichtungen.

Endlich haben wir noch jener Dichtungen zu gedenken, die für ein königliches Fest zu St. Germain-en-Laye (Dezember 1666 bis Februar 1667) verfasst wurden. Zu diesem Feste wirkten ausser den Molièreschen Schauspielern noch sämmtliche französischen und ausserfranzösischen Truppen der Hauptstadt mit. Ballet und zauberhafte Pracht fehlten natürlich nicht, und in das grosse »Ballet des muses« wurden noch drei Stücke Molières: »Mélicerte«, ein heroisches Schäfergedicht, das nur in zwei Akten erschienen ist (2. December 1666), die bruchstückweise überlieferte »Pastorale comique« (5. Januar 1667) und »Le Sicilien« (Februar 1667) eingeschoben.

»Mélicerte« würde, auch wenn das Stück zum Abschluss gekommen (es blieb unvollendet, weil der Darsteller der Knabenrolle des Mirtyl, der 13jährige Baron, in Folge einer Ohrfeige, welche die Molière ihm applicirte, weglief), nicht als eine dramatische Dichtung, sondern als eine hochvollendete Schöpfung der feinsten und zartesten

Lyrik zu betrachten sein. Der Hauptreiz liegt in der anmuthigen Schilderung der Liebesepisode und der vollendeten und idealen Zeichnung der Mélicerte. Bei aller tiefen und innigen Liebe zu dem jugendlichen Mirtyl ist sie zu selbstloser Entsagung bereit, sobald sie erfährt, dass ihre Liebe die Bande zerreisst, welche den Geliebten an seinen Vater fesseln. Nicht minder naturgetreu, wenn ohne idealen Schmuck, gleich ist die Charakteristik der naiven »Schäferinnen« Daphné und Eroxène, welche ganz ungenirt dem Vater des Mirtyl, wie ihm selbst, ihre Herzenswünsche vortragen.

Ein Fehler ist es wieder, dass das Stück in die antike Welt verlegt wird, ohne irgendwie antikes Colorit zu haben. Da werden denn die beiden thessalischen Schäferinnen zu anmuthigen französischen Landmädchen, deren Liebhaber zu französischen Galanen, Lycastis zu einem halsstarrigen Familiendespoten, wie ihn andere Komödien Molières so gern vorführen.

Der Grundgedanke der zwischen Mélicerte und Mirtyl sich abspielenden Episode soll aus dem »Cyrus« der Scudéry entlehnt sein. Im Druck erschien Mélicerte 1682 in der Ausgabe von Lagrange und Vinot.

Die »Pastorale comique« vernichtete der Verfasser selbst, man findet nur in dem Libretto des »Ballet des Muses« die Gesangscouplets wieder. Für Molière selbst war es eine harte Zumuthung, bei seinem schweren körperlichen Leiden die unfreiwillig lächerliche Rolle des einsilbigen Lycas spielen zu müssen.

Der einaktige, von Robinet damals sehr angepriesene, »Sicilien« ist natürlich auch nur flüchtig hingeworfen und weder in Bezug auf Charakterzeichnung und Intrigue, noch in seiner Form (er ist in einer Art von vers blancs geschrieben) vollendet. Der Grundgedanke, dass ein Liebhaber sich als Maler verkleidete, um seine Herzensan-

gelegenheiten zu fördern, ist mit überwältigender Tragik in Calderons: »Der Maler seiner Schmach«, durchgeführt worden; hier bewegt sich Alles auf dem Niveau der Posse. Isidore, nominell eine griechische Sklavin, in Wahrheit eine naturwüchsige, dreiste, ihrem Gebieter ungenirt trotzende französische servante, fesselt noch am meisten unser Interesse, Zaïde ist eine gewöhnliche Intriguantin, wie sie fast in jeder Komödie zu finden ist. Hali hat etwas von der komischen Ader des Mascarille, und Adraste ist mit einer gewissen Wärme und Feinheit geschildert.

Man darf übrigens, in wahrer Achtung der dichterischen Genialität, die selbst der gefesselte, durch physischen Schmerz niedergebeugte Prometheus-Molière offenbart, an jenen Zwangsdichtungen kaum eine Kritik üben.

Das lyrische Talent, welches Molières »Mélicerte« in so hervorragendem Masse zeigt, bekunden auch das grössere Gedicht »La Gloire du Val de Grâce«, worin Mignard, der berühmte Maler und näherstehende Freund Molières, der bei der Dekoration der von Anna von Oesterreich 1665 erbauten Kirche Val de Grâce mitwirkte, verherrlicht wird, das Sonnet an La Mothe Le Vayer, Akademiker und Jugendfreund Molières, der 1664 seinen einzigen Sohn verloren, und namentlich die an den König gerichteten Verse: »Sur la conquête de la Franche-Comté« und »sur les Conquêtes du Roi en 1667«. In den letzten ist der kriechend höfische, eines Dichters unwürdige Ton vermieden und ein tiefes Loyalitätsbewusstsein ohne servile Beimischung ausgesprochen.

XII.

Molières Misanthrope.

Verschiedene persönliche Anlässe haben zu der Dichtung und der tendenziösen Ausführung der obengenannten Komödie mitgewirkt. Vor Allem das Verhältniss des Dichters zur Gattin. Hier sind wir freilich auf Vermuthungen angewiesen, denn die mehrfach erwähnte Schmähschrift »la Fameuse Comédienne«, wahrscheinlich das direkte oder indirekte Werk der de Brie, Geliebten Molières und somit Nebenbuhlerin Armandes, übertreibt und verzerrt vieles, ist auch in chronologischen Dingen ungenau. Dass sie nur Verleumdung und Klatsch enthalte, ist zwar bis nur in neueste Zeit, (noch vor wenigen Tagen in der von Mangold veröffentlichten Abh.: Molières Misanthrope, Kritische Studie, Zeitschr. von Körting und Koschwitz IV, 1—44) behauptet, aber nie erwiesen worden. Die »Fameuse Comédienne« hat nicht mehr und nicht minder Werth, als alle Theatermemoiren, namentlich, wenn sie im Unterrock ihren Ausgangspunkt haben. Sie ziehen alles ins Frivole, bezw. Gemeine, sind reich an Details, aber ungenau in den

Daten und mehr positiven Angaben, doch nie pflegen sie freie Romanerfindung zu sein. Jene Schrift lässt in sehr unpsychologischer Weise die ehelichen Ausschreitungen Armandes gleich nach der Geburt des ersten Kindes beginnen, hat aber in der Behauptung, dass die Aufführung der »Princesse d'Elide« (Mai 1664), bei welcher die Molière sich in durchsichtigem Gewande den Blicken frivoler Höflinge preisgab, der Hauptanlass zu den galanten Abenteuern Armandes war aller Wahrscheinlichkeit nach Recht. Wann ein definitiver Bruch zwischen Molière und der Gattin erfolgte, ist wieder chronologisch nicht zu bestimmen. Spätestens scheint er Aug. 1667 eingetreten su sein, wo Molière sich nach Auteuil zurückzog (freilich, wie wir oben sahen, nicht bloss Armandes wegen), und erst in den letzten Lebensjahren des Dichters ist wohl eine Versöhnung erfolgt. Da aber Molière im »Misanthrope« seinen Alceste, dessen Verhältniss zu Célimène doch mancherlei Analogien zu dem Drama: Molière-Armande bietet, sich auch, der Geliebten wegen, in die Einsamkeit zurückziehen lässt, so ist es wahrscheinlich, dass der Bruch mit Armande und der Aufenthalt zu Auteuil schon 1666, dem Jahr, in welchem der »Misanthrope« die abschliessende Form erhielt, begann. Die Geburt eines zweiten Kindes (1665) scheint wohl eine Aussöhnung der entfremdeten Ehegatten nicht herbeigeführt zu haben. Die Gerüchte, welche in der Hauptstadt über Armandes Untreue kursirten, konnten natürlich dadurch, dass der König und die Herzogin von Orléans bei Molières erstem Kinde Gevatter standen, nicht niedergeschlagen werden, von ihrer Fortdauer zeugt eine Stelle des 1670 erschienenen »Elomire Hypocondre«. Auch die Vermuthungen über Armandes aussereheliche Geburt wurden in einer zwar verhüllten, aber den Dichter, welcher einst Liebhaber von Armandes Mutter gewesen war, aufs

persönlichste berührenden Weise kolportirt. Wiederum ist der Elomire dafür ein nicht zu widerlegendes Zeugniss. Zur Entschuldigung der Gattin gereicht allerdings das Verhältniss Molières zur feilen de Brie, die mit den Neuvermählten in einem Hause wohnte, ihrem Gatten die Treue brach und gewiss — denn welche Rivalin würde anders handeln — das Feuer der Eifersucht in des Dichters Brust schürte. Zu diesen peinlichen Beziehungen zur Gattin kam noch die Verbitterung des Tartuffestreites, die Aufregung über Racines Undank und der erschütterte Gesundheitszustand des Dichters, der ihn 1667 an den Rand des Grabes führte. All dieses so unverschuldete und halbverschuldete Leid findet seinen poetisch verklärten Ausdruck im »Misanthrope«, und speziell Molières momentan pessimistische Gemüthsstimmung ein gleichfalls idealisirtes Abbild im — Alceste, der Hauptfigur jener Dichtung.

Vieles in Alceste erinnert in der That an Molières Charakter und an seine persönlichen Verhältnisse. Wie Alceste seinen strengen Prinzipien zuwider doch von der flachen Kokette Celimène nicht lassen will und von ihr zurückgestossen, sich um die Gunst einer Anderen bewirbt, so ist auch Molière in Armandes Zaubernetzen gefangen — denn etwas Anderes geht weder aus der Darstellung der »F. C.«, noch aus den Annahmen Grimarests hervor — und sucht, als der Bruch mit der Gattin einmal zur moralischen Nothwendigkeit geworden, in den alternden Reizen jener de Brie einen Ersatz. Wie Alceste, ist Molière ein entschiedener Feind der höfischen Kaste, alles Schein- und Titelwesens, der gezierten Hofpoesie etc. und übertrieben loyal als Unterthan. Aber fast zahlreicher, als die Uebereinstimmungen in beider Charakter, sind doch die Verschiedenheiten. Jener Rigorismus des Alceste, der allen Menschen seinen Hass erklärt, nicht nur den Lasterhaften, sondern auch denen, welche dem Laster

schmeicheln, der in dem Sonnetstreite zwar anfangs einige gesellschaftliche Rücksichten nimmt, aber nachher fast kindischen Eigensinn verräth, der lieber einen Prozess verliert, als dass er an Gerechtigkeit glaubt, kann nimmermehr Molière sein. Diese Unterschiede, deren Zahl sich ebensowohl, wie die der Aehnlichkeiten noch vermehren liessen, sind durch die Rücksicht auf die komische Wirkung bedingt. Denn dass Alcestes Auftreten komisch wirken soll, d. h., dass es in einem schroffen Gegensatz zu der Realität der Menschen und Dinge steht, dass demzufolge Alcestes Weltverachtung, Menschenhass und Selbstbewusstsein auch in schärfster Weise hervorgehoben werden müssen, liegt doch auf der Hand. Die Kritik freilich, deren Reflexionen nicht immer mit dem poetischen Verständniss und den Begriffen von Bühnenwirkung zusammenfallen, hat in Alceste bald eine lächerliche Person, d. h. eine Person, die durch angeborene Verstandes- oder Willensschwäche, nicht erst durch den Gegensatz zu der andersgearteten Umgebung, das Gefühl des Lächerlichen erweckt, bald gar eine ans tragische streifende Figur sehen wollen. Alles Ernstes wirft man die Frage auf, in welches Theaterfach denn die Rolle Alcestes gehöre. Für jeden Bühnenverständigen ist die Antwort sehr einfach: in die des Charakter-Komikers, gewöhnlich auch erster Komiker genannt. Aus diesem Grunde wurde sie von Molière selbst gespielt, und da auch jetzt das französische Theater zwischen einem Possen-Komiker und einem Charakter-Komiker scheidet, so kann eine normale Regie gar nicht über die Vertheilung der Rolle in Zweifel sein. Natürlich ist Alceste darum noch keine, im vulgären Sinne, lächerliche Person, gegen diese Annahme würde das ganze Stück sprechen. Denn sein Charakter ist weder dem eitlen Dichter Oronte, noch den geistlosen Marquis, noch der leichtfertigen Célimène, noch der

vulgären Eliante, noch endlich dem entgegengesetztesten aller Charaktere, dem Philinte, lächerlich. Der Spott und das Gelächter, denen Alceste in einzelnen Fällen nicht entgeht, treffen nur die übertriebene und kleinliche Art und Weise, in der er seine Charaktereigenthümlichkeiten offenbart und sie haben wieder in dem richtigen Gefühle, dass ein Alceste in der Welt der Phrase und des Scheines eine seltsame Rolle spielen muss, ihren Grund.

Soll aber Alceste nicht bloss unsre Lachmuskeln reizen, so ist auch der seit Rousseaus Zeiten unendlich oft wiederholte Vorwurf, dass Molière die Partei der höfischen Weltklugheit gegen Alcestes Rigorismus nehme, ganz hinfällig. Molière macht sich weder zum Vertheidiger der faden Hofleute und der ihnen am nächsten stehenden Célimène, noch will er die Uebertreibungen seines Alceste verherrlichen, noch endlich mit Philinte das »laisser aller, laisser faire« predigen. Wie jeder wahre Komödiendichter schildert er die Gegensätze das Menschenlebens, die in ihrer Vereinzelung und Uebertreibung einseitig und irrig, und darum Gegenstände der satirischen oder komischen Darstellung sind, in deren Vereinigung erst die volle Wahrheit liegt. Der Misanthrope, wie jedes Meisterwerk der komischen Dichtung, ist somit ein Abbild des gesammten Lebens, in dem nirgends das Rechte ausschliesslich in einer Richtung liegt, indem es an Uebertreibungen, Einseitigkeiten, selbst Widersprüchen und Inkonsequenzen, andererseits an ausgleichender Vermittlung nicht fehlt.

Selbstredend kann der wahre Dichter nicht, wie ein leidenschaftsloser Kathederprofessor, mit kalter Parteilosigkeit die Probleme und Gegensätze des Lebens schildern, er muss für die eine oder die andere Seite des Lebens mehr Sympathie haben, für die eine oder die andere Person seiner Dichtungen sich mehr erwärmen. Und als

wahrer Dichter zeigt sich auch hierin der Dichter des Misanthrope. Schon sein Alceste ist ihm, wie jedem edlen und sittlich Denkenden, doch viel sympathischer als die grundsatzlose Leichtfertigkeit der Célimène oder die Seichtheit der Höflinge. Aber der, welcher am meisten als Ebenbild des Dichters gelten darf, welcher die dauernde Weltanschauung, nicht bloss den zeitweiligen Pessimismus Molières am meisten wiederspiegelt, ist Philinte, der weltkluge Freund Alcestes. Man übersehe nicht, dass Philinte die Grundprinzipien des Alceste zugesteht, dass er seinem Charakter Hochachtung bezeugt, dass er seine Launen und Grillen erträgt, ja seinetwegen auf die Liebe zur Eliante verzichten will, aber er unterscheidet sich von ihm so, wie der Realist sich immer vom Idealisten unterscheidet. Die sittlichen Anschauungen beider sind im Wesentlichen gleich, denn, ebensowenig wie der Idealist, wird auch der Realist das Laster tugendhaft, die Geistlosigkeit geistreich, die Wortbrüchigkeit rechtlich, die Lüge sittlich, die Heuchelei entschuldbar finden, aber er weiss und beachtet, dass die grosse Masse der Menschen nie von sittlichen Antrieben und allgemeinen Interessen, sondern stets von eigennützigen Motiven und der Sucht zu scheinen und zu täuschen geleitet wird, dass es dem zu Folge unmöglich ist, in dieser so gearteten Welt mit rein sittlichen Grundsätzen und rein verständigen Urtheilen auszukommen. Während der Idealist will, dass die Menschen sich nach seinen Ideen von Vernunft und Sittlichkeit richten, versteht sich der Realist zu tausendfachen Modifikationen seiner Empfindungen und Urtheile, zur Verleugnung seines Charakters, ja selbst zur Schmeichelei der Thorheit und zur Vertheidigung des Unrechtes. Dieselbe dramatische Wirkung, die eine gewisse Uebertreibung in Alcestes Charakteristik forderte, hat auch die zugespitzte Schärfe in der Zeichnung des Philinte bedingt.

Denn dieser verkündet doch jene äussersten Konsequenzen der realistischen Weltanschauung, die Nachgiebigkeit gegen Laster und Schwächen, die demüthige Anbetung des Ranges und des Scheines, mit so unbedenklicher Leichtfertigkeit, wie sie der hohen Selbstlosigkeit Molières fern liegt. Gleichwohl liegen die Prinzipien der Weltanschauung Philintes, nicht ihre Konsequenzen, der Anschauungsweise Molières ebenso nahe, wie die Prinzipien und Konsequenzen des Alcesteschen Rigorismus ihr fern liegen. Aehnlich, wie Philinte, nur mit mehr Würde und mehr sittlicher Antipathie, wusste auch er sich der Heuchelei der Grossen, ja selbst, bis zu gewissem Grade, der Frommen anzubequemen, mit Menschen äusserlich zu verkehren, die er im Innern verachtete, die unwürdigen Formen, des politischen Servilismus mitzumachen, wo es die Erreichung höhrer Zwecke galt. Wenn nun somit keine der Hauptfiguren des »Misanthrope« völlig dem innersten Wesen Molières entspricht, so kann sich in dem Abschlusse des Stückes, in der »poetischen Gerechtigkeit« desselben, keine ganz bestimmte Sympathie oder Parteinahme des Dichters offenbaren. Das ist eben das Charakteristische und, weil zu dem Wesen des ganzen Stückes stimmend, auch Kunstvolle des »Misanthrope«. Der Dichter Molière konnte nicht, wie der Uebersetzer Bierling, oder der Kritiker Mangold, auf den Gedanken kommen, den Alceste als Célimènes Ehegatten (sei es cum cornibus oder sine cornibus) enden zu lassen, vielmehr muss Alceste zur Strafe für die selbstbewusste Uebertreibung seiner Doktrinen ohne die Geliebte und die mitfühlenden Freunde in der Einsamkeit leben. Aber er thut es freiwillig, und, damit der versöhnende Blick in eine heiterere Zukunft nicht fehle, lassen Eliantes Schlussworte uns die Hoffnung, dass sie im Bunde mit Philinte den grollenden Alceste einst der Welt wieder-

gewinnen wird. Damit beantwortet der Dichter die später unnöthig aufgeworfene Frage nach Alcestes fernerem Schicksal im Voraus.

Schwerer als Alceste, und nicht in freiwilliger Entsagung, müssen natürlich die Vertreter der höfischen Anschauungen büssen, weil ihre Handlungsweise nicht allein intellektuell verkehrt, sondern auch moralisch verderbt war. Célimène, einst von Allen angebetet, sieht sich von Allen verlassen, Arsinoé hat keinen anderen Triumph, als den, die Gegnerin gedemüthigt zu haben, den Alceste gewinnt sie nicht. Die Marquis müssen unter Spott und Schimpf da weichen, wo sie zu triumphiren geglaubt. Nur Philinte und Eliante, die bei abweichenden Anschauungen stets Verständniss und echt menschliche Theilnahme für den so grundverschiedenen Alceste gezeigt, — die also gethan haben, was dem Begriffe der Humanität entspricht — bleiben ungestraft.

Eine Legion von Fragen der Neugierde und von Räthseln unnöthiger Selbstzermarterung knüpfen sich an den Misanthrope. Da haben die einen munkeln gehört, dass Alceste beileibe nicht den Volksbelustiger Molière, sondern einen hohen, etwas absonderlichen Herrn, den duc de Montausier, darstelle, dass Célimène und Arsinoé dreiste Portraits zweier Hofdamen (Longueville und Montbazon) seien. Andere wollen in Alceste gar den Kritiker Boileau sehen, und können in der That darauf hinweisen, dass Boileau selbst für e i n e Scene des Stückes, die Sonnetscene, eine vom Dichter beabsichtigte Identifizirung zugegegeben hat, dass auch eine loyale Aeusserung Boileaus dem Alceste in den Mund gelegt worden ist. Andere sehen im »Misanthrope« nur eine Schilderung von Koulissengeheimnissen. Die Eliante sei die de Brie, trotzdem Beide verschieden waren, wie Tag und Nacht, die Arsinoé — die Duparc, deren verzerrtestes Karrikatur-

bild noch ein ganz Theil schöner war, als jene widerwärtige, abgelebte Kokette. Philinte endlich kann nur Chapelle, der lüderliche Sauf- und Dutzbruder Molières, — Célimène nur die Gattin des Dichters sein. Es ist, — um endlich den widerwärtigen Streit in »konzilianter Manier« abzuschliessen, zuzugeben, dass einiges in Alcestes Charakter dem duc de Montausier entspricht, dass die Sonnetscene eine Art Huldigung für Boileau gewesen sein mag, dass Célimène genau so kokett ist, wie Armande. Dagegen ist bestimmt daran festzuhalten, dass alle anderen Identifizirungen weder durch die Dichtung selbst, noch durch die meist späteren historischen Ueberlieferungen Glaubwürdigkeit gewinnen. Speziell gegen die Portraitirung des Chapelle in Philinte's Person ist die literarhistorische Thatsache einzuwenden, dass realistische Dichter ihre der Wirklichkeit entnommene Originale stets so portraitiren, dass man sie wiedererkennen muss. Idealisten verfahren darin öfter anders, wie der Unterschied unserer beiden Dichter, Goethe und Schiller, auch in diesem Punkte beweist.

Um die Célimène als Abbild der Armande gelten zu lassen, müssten wir doch über den Charakter der letzteren und ihr Verhältniss zu Molière sicherere Nachrichten haben, als die in der »F. C.« oder von Grimarest überlieferten. Ueberdies kann ein so feines und mustergiltiges Bild der Koketterie, in dem so psychologische Züge, wie der Spott Célimènes über ihre eigenen Neigungen, ihr Widerwille gegen die geistesverwandten Anbeter und eine unbewusste Sympathie für Alceste gewöhnlich ungewürdigt bleiben, nicht bloss das Portrait einer Individualität sein.

Am klarsten liegt wohl die gegen das Hofleben gerichtete Tendenz des »Misanthrope« zu Tage, und es ist ein rühmliches Zeugniss des Dichtergenius, dass Molière

in einer so durchaus höfischen, nur durch Alcestes Rigorismus gestörten Form, ein so unhöfisches Stück zu schaffen vermochte. Die Form, nicht die Tendenz, hat dann die Lobsprüche Boileaus und Voltaires hervorgerufen, während die Tendenz sehr wohl von den Männern der französischen Revolution verstanden und nur mit übertriebendster Einseitigkeit von ihrer Parteileidenschaft verwerthet wurde. Dass es vom Spotte bis zur Zerstörung, von der Bekämpfung des entarteten Hof- und Kirchenwesens bis zum Umsturz aller sittlichen, staatlichen und kirchlichen Verhältnisse noch ein weiter Schritt ist, blieb jenen Parteifanatikern verborgen. Die Verwechslung der Form mit der Tendenz des »Misanthrope« hat wohl in etwas zur Kritik Rousseaus und seiner Nachbeter beigetragen. Vielleicht hat diese Tendenz auch Ludwig XIV. verstimmt, der erst 1680, zu einer Zeit also, wo der festgegründete französische Absolutismus nicht mehr durch literarische Polemik berührt werden konnte, das Stück sich vorspielen liess. Die klassische Form hingegen, das Fehlen der grobkomischen und possenhaften Scenen, der Derbheiten und Zweideutigkeiten bewirkte die lauere Aufnahme der Meisterdichtung, als sie zuerst am 4. Juni 1666 die Bretter des Palais-Royal betrat. Die Einnahmen sanken um so mehr, da das so wenig volksthümliche Stück aus Repertoirnöthen 34 mal hintereinander gegeben werden musste, und erst die mit dem Misanthrope am 3. Sept. gegebene Posse: »le Médecin malgré lui« steigerte den Ertrag etwas. Dagegen stand die Theaterkritik ganz auf Molières Seite.

Einen vielleicht nicht unerwarteten Erfolg hatte der letztere Umstand. De Visé, der geheime Gegner und Neider Molières, wie alle jene Dutzendmenschen dem Erfolg und der Tageskritik huldigend, verherrlichte jetzt die Dichtung in einer an Gemeinplätzen und Lobhudeleien reichen,

»Lettre sur la comédie du Misanthrope«. Molière liess den Brief der ersten Ausgabe des Misanthrope voraufdrucken, trotzdem er selbst mit der Kritik de Visés wenig einverstanden war, um den einflussreichen, obschon flachen Literaten nicht zu verletzen, führte auch später de Visés Komödien im Palais-Royal auf.

Die von dem Dichter gemachten Entlehnungen sind im »Misanthrope« wenig erheblich, vor Allem hat er Züge und Stellen seiner eigenen Komödie: »Don Garcie de Navarre« hier wieder aufgefrischt. Uebersehen ist bisher, dass zwei Stellen aus Scarron's »Plus d'effets que de paroles« und »Jodelet duelliste« für v. 461 f. u. 711 ff. verwerthet sind.

XIII.

Molière und Plautus.

Dem römischen Komödiendichter Plautus hat Molière die Grundlagen von zweien seiner Stücke »Amphitryon« und »Avare«, entnommen, die zum Theil schon in jene Periode überleiten, in welcher der grosse Dichter immer mehr dem Volksthümlichen huldigte. Es ist leicht erklärlich, warum Molière dem Plautus gegenüber, einem in Form und Charakterzeichnung wenig vollendeten Dichter, mit gleicher, ja noch grösserer Freiheit und Selbständigkeit verfuhr, als er sie schon sieben Jahre früher dem Terenz gegenüber bewiesen hatte. Hier wie dort wusste er nicht nur anderweitige Entlehnungen geschickt in die antike Grundlage einzuschieben, sondern auch hinsichtlich der Tendenz und der Charakterzeichnung seine dichterische Originalität zu zeigen.

a. Amphitryon.

In dieser Komödie folgt Molière keineswegs der sonst von ihm und anderen Dichtern jener Zeit oft angewandten

Contaminationsmethode, sondern begnügt sich, das römische Stück »Amphitryon« in sehr veränderter Gestalt auf die französische Bühne zu bringen, wobei er einzelne Reminiscenzen und Entlehnungen aus Rotrous Komödie »les Sosies«, welche dasselbe Thema behandelt, einflocht.

Das plautinische Stück hält sich noch ganz an die alte mythologische Ueberlieferung von der göttlichen Allmacht im Guten, wie im Schlimmen und an die antike Anschauung von der blinden Unterwürfigkeit des Einzelnen. Jupiter ist hier wirklich der gewaltige Olympier, vor dem Götter und Menschen sich beugen. Willig beugt sich ihm der beschimpfte Gatte und die entehrte Gattin und in einem, später von anderer Hand hinzugefügten, Schluss wird der Ehebruch als eine hohe Ehre für Amphitruos Haus gepriesen. Alcmene, die Gattin, tritt natürlich ganz in den Hintergrund, wie denn in der antiken Dichtung, selbst der besseren Zeit, die Auffassung von der Stellung des Weibes und der ehelichen Liebe eine sehr niedrige ist. Desto vorlauter, frecher und zudringlicher muss in einer Zeit, wo Sklaven und Freigelassene eine Rolle im römischen Haushalt zu spielen anfangen, der Sklave Sosias sein.

Rotrous Komödie, die 1639 erschien, schliesst sich meist eng an Plautus an, nimmt auch die religiösen Anschauungen der antiken Zeit ziemlich unverändert herüber und zeigt nur in den Liebesscenen, in den vertrauten Duetten zwischen Herrin und Dienerin und in der detaillirten Seelenmalerei ein modernes und französisches Kolorit. Ganz anders Molières »Amphitryon«. Der Göttermechanismus wird zum Spielzeug freier Dichterphantasie und oft neckischer Laune, und während Plautus und Rotrou den göttlichen Ehebrecher noch zu glorifiziren suchen, steht Molière auf Seiten des gekränkten Rechts. Sein Amphitryon ist mit sichtlicher Sympathie gezeichnet und muss unser lebhaftes Mitgefühl erregen, während sein

römischer Namensvetter nur Verachtung erweckt und Rotrous Amphitruo uns ziemlich kalt lässt. Alcmene ist eine anziehende Erscheinung voll heisser Liebe und lebendigem Ehrgefühl, doch nicht frei von weiblichen Kokettenkünsten. Sosie tritt auch in Molières Stück sehr hervor, doch ist sein Auftreten von ungleich höherer Komik.

Es ist beinahe sinnlos, in dem Stücke eine Satire auf die sittlichen Ausschreitungen des französischen Herrschers zu sehen, weniger sinnlos zwar, aber ungleich entwürdigender für Molière, eine apologetische Tendenz in dasselbe hineinzutragen, und den ehebrechenden Jupiter mit seinem würdigen Rivalen auf Frankreichs Throne zu identifiziren. Das Gefährliche eines solchen Wagnisses würde schon hinreichen, gegen die erstere Annahme zu sprechen, auch wäre sie mit Molières Loyalitätsbewusstsein kaum vereinbar, gegen die letztere würde die halbironische Schilderung Jupiters und die offene Parteinahme für den gekränkten Gatten zeugen. Auch ist der »Amphitryon« eine so leicht gefügte und schnell hingeworfene Dichtung, dass man in sie am wenigsten eine bestimmte Tendenz oder einen tieferen Grundgedanken hineinlegen sollte. Sie ist nur ein dramatischer Scherz oder ein anziehender Schwank, gleich geeignet zur Belustigung des vornehmen, wie des niederen Pöbels, ein Zugstück für das Parterre, wie für die haute noblesse. Dass Molière bei der Dichtung des »Amphitryon« auch auf die einträglichen Vorstellungen bei Hofe und vor den Grossen rechnete, kann kaum zweifelhaft sein, wenngleich Vorstellungen bei Hofe nie stattfanden, wohl wegen der frappanten Aehnlichkeit zwischen Jupiters und Ludwigs XIV. Liebeleien. Im Palais-Royal wurde »Amphitryon« dagegen 29 mal hintereinander, anfänglich auch mit glänzenden Einnahmen gegeben (19. Jan. bis 28. März 1669).

b. Der Avare (1669).

Während Molière im »Amphitryon« fast ausschliesslich ein Plautinisches Stück zu Grunde legte, ist sein »Avare« eine kunstvolle Zusammenfügung und einheitliche Gliederung der verschiedenartigsten Scenen, Motive nnd Intriguen, die zum Theil der Plautinischen Aulularia (der Goldtopf), daneben auch französischen und italienischen Stücken entnommen sind.

Wir wollen, da gerade diese Molièresche Komödie einen Einblick in die so beliebte Contaminationsmethode gewährt, diese Entlehnungen im Einzelnen besprechen.

Der oft getadelte Zug des »Avare«, dass der Geizhals Harpagon auch den Verliebten spielen muss, ist aus einer von Chapuzeau, jenem Verfasser des »Théâtre français«, 1663 gedichteten Komödie »La dame d'intrigue« entlehnt, nur verfährt Molière weit geschickter, als der Vorgänger. Denn sein Harpagon sucht bei seiner Liebeständelei wenigstens die Geldkosten ängstlich zu vermeiden und thunlichst zu beschränken, während Chapuzeaus Crispin plötzlich seinem Charakter untreu wird. Sonst ist Harpagon doch nicht ganz so schmutzig-geizig, wie Crispin, denn die niedrigsten Züge des Geizes sind von Molière mit feinem Dichtertakte bei Seite gelassen worden.

Ebenso hat man vielfach getadelt, dass Harpagon trotz seines Geizes Wagen und Pferde hält und überhaupt eine gewisse Rücksicht auf die mit seinem Reichthum verbundene soziale Stellung nimmt. Dieser Zug, sowie der damit in scheinbarem Gegensatz stehende, dass Harpagon gemeinen Wucher treibt, sind aus Boisroberts oben angeführter »Belle Plaideuse« entnommen. Aber während hier das schmutzige Wuchertreiben sich gar nicht mit dem redlichen, gutartigen Charakter des Amidor eint, hat Molière einen solchen psychologischen Widerspruch

vermieden. Auf die »Belle Plaideuse« gehen auch die Details des famosen Wuchergeschäfts (Avare II, 1) zurück.

Das romantische Liebesverhältniss der Elise zu Valère ist in den Grundzügen ebendaher entlehnt, doch weiss Molière diese zarte Episode wenigstens von dem Schmutze der sittlichen Korruption frei zu halten. Bei Boisrobert ist der Liebhaber ein Werkzeug in den Händen einer raffinirten, verlogenen Kokette und ihrer ähnlich gearteten Mutter. Ausserdem ist ein Zug aus Scarrons Novelle »l'Héritier ridicule« in den »Avare« hineingetragen worden, denn in beiden Dichtungen ist der Liebende zugleich Lebensretter der Geliebten.

Aus den »Esprits« des »Larivey« (1579), einer Uebersetzung aus dem Italienischen, ist der dramatisch-unglückliche Schluss des »Avare« und das Verhältniss des Cléante, Sohnes von Harpagon, mit Marianne nicht ohne Ver änderungen entlehnt. Auch die dramatische Bedeutung, welche der entwendete Schatz in der Schlusskatastrophe hat, ist in Lariveys Stück ganz ähnlich. Hier hat Molière das theilweis Undramatische des Vorbildes nicht zu vermeiden verstanden, wie wir unten erörtern werden.

Die Figur der Kupplerin Frosine ist theils den »I Suppositi« des Ariosto entlehnt (wobei in dem Dialoge zwischen Harpagon und jener Kupplerin eine Stelle wörtlich aus dem Italienischen übersetzt ist), theils durch Züge der »Belle Plaideuse« und der »Dame d'intrigue« vervollständigt worden.

Zwei andere italienische Farcen sind für die Scenen III, 6 (Zankscene zwischen Valère und dem Bedienten Jacques) und die bekannte Diamantenscene (III, 12) benutzt worden. Für die Schilderung des Geizes Harpagons lieferte die »Histoire des Cardinaux« von Aubéry (1642)

drastische Züge, die von Molière noch wirksamer und komischer gemacht sind.

Wie der französische Dichter jene erwähnten Vorbilder doch in der Nachahmung auch verändert und verbessert hat, so ist auch in das plautinische Stück, das er in der Hauptsache, nicht ohne wörtliche Uebertragung, herübernahm, eine tiefere Idee hineingetragen worden. Denn das römische Stück beabsichtigt nur eine detaillirte und stellenweis widerwärtige Schilderung des Geizes, hinter der alle zarteren und anmuthigen Regungen des Herzens zurücktreten müssen. Der Grundgedanke, welcher die französische Dichtung durchzieht, ist der Konflikt des niedrigen Geizes mit der idealen Liebe. Der bisweilen tragische Ernst dieses Konfliktes ist mit feiner Absicht durch Einfügung niedrigkomischer Scenen gemildert und das wenig Anmuthvolle in Harpagons Charakterzeichnung durch die tiefempfundenen Liebesschilderungen erträglicher gemacht worden.

Dieser Konflikt geht durch das gesammte Stück hindurch, berührt alle Personen und tritt selbst in Harpagon, der zwischen der sinnlichen Neigung zur vermögenslosen Marianne und seiner brennenden Geldgier lange Zeit schwankt, bis endlich die Wahl zwischen dem Besitz Mariannes oder seiner entwandten Kassette den Sieg des Geizes entscheidet, hervor. Derselbe Konflikt zerreisst auch die Bande, welche Harpagon an seine Kinder fesseln, löst das Pietätsverhältniss der Tochter und des Sohnes, vereint beide zu einem raffinirten Betrug des Vaters. Fern liegt es dem Dichter, der Unbotmässigkeit der Kinder das Wort zu reden, wie das neuere Kritiker seit Rousseaus Zeiten ihm zum Vorwurf gemacht haben, er will nur die sozialen Wirkungen eines auf unsittlicher Grundlage ruhenden Haus- und Familienwesens schildern.

Fehlerhaft am »Avare« ist der undramatische Ab-

schluss. Anselme, der verschollene Vater Valères, muss plötzlich nach langer Abwesenheit in fernen Landen zurückkehren und dadurch, dass er die Zahlung der Hochzeitskosten übernimmt, Harpagons Einwilligung zum Bunde des Valère und der Elise (der Tochter des Geizhalses) gewinnen. Da aber der dem Geizigen entrissene Schatz schon vorher das Mittel an die Hand gab, die Zustimmung Harpagons zur Heirath seines Sohnes Cléante und der Marianne zu erzwingen, so konnte ohne die gewaltsame Hereinziehung eines deus ex machina, auch jener zweite Ehebund herbeigeführt werden. Doch ist dieser mystische Abschluss aus den Vorstellungen der Zeit zu erklären. Denn jene Phantasiebilder, wie sie ein Verkehr mit neuentdeckten, noch vom Zauber der Märchenwelt umschleierten Ländern und Völkern hervorruft, lagen jener Zeit so wenig fern, dass ähnliches oft in gleichzeitigen französischen und ausserfranzösischen Komödien (man denke nur an Shakespeares »Sturm«) vorkommt und zuweilen auch wirkliche Thatsachen den Dichtungen zu Grunde liegen.

Gegenüber dem Geizigen des Plautus, Euclio, ist Harpagons Gestalt sehr verschönert worden. Seine Liebe zur Marianne macht ihn uns weniger widerwärtig, seine soziale Stellung macht die schmutzigsten Handlungen Euclios (das Auflesen weggeworfener Nagelschnitzer, die Klagen über das nutzlos weggegossene Waschwasser, über den Rauch, der aus dem Schornstein verloren geht, die Lästerung der Hochzeitsgaben) unmöglich. Mit feinem Takt hat auch Molière den niedrigen Proletarierstolz, welchen Euclio den Vornehmen gegenüber zeigt, seinem Harpagon nicht verliehen. — Vor Allem treten die weiblichen Gestalten der Komödie mehr hervor und gemeine Figuren, wie die Bedienten bei Plautus, sind ganz unterdrückt worden.

Sogar einzelne wörtliche Entlehnungen aus Plautus sind von Molière in einen dramatischen Zusammenhang gerückt worden, der sie weit wirkungsvoller und komischer erscheinen lässt.

Der »Avare« hatte im »Palais-Royal« doch keinen besonders grossen Erfolg, vielleicht weil er trotz der komischen Einschiebsel zu ernst war, um der Lachlust hinreichende Befriedigung zu gewähren.

Anders dachten die Kenner unter Molières Zeitgenossen, und von Boileau, wie von Robinet (dem Verf. des »Panégyrique de l'Ecole des Femmes«) wurde das Stück gepriesen.

Vom ästhetischen Standpunkt beurtheilt, ist der »Avare« eine glückliche Vereinigung der höheren und der niederen Komödie und der Abweg in das volksthümlich Possenhafte und das Leichtfertig-Unsittliche ist hier von Molière mit siegreicher Meisterschaft vermieden worden. Die Bedeutung der Dichtung wird durch die vielen Entlehnungen aus anderen Stücken kaum verringert, denn überall hat Molière den fremden Bestandtheilen eine dramatischere Form, packendere Komik und eine sittlich-ernste Grundidee zu geben gewusst.

XIV.

Molière als Volksdichter.

Schon früher konnten wir in Molières dichterischem Schaffen ein Schwanken zwischen höherem und niederem Komödienstyl bemerken, und es ist in der That schwer zu entscheiden, ob nur die äusserliche Rücksicht auf den Parterregeschmack und auf die Belustigung fader Höflinge ihm die Rolle des Possendichters und Spassmachers aufzwang, oder ob wirklich ein innerer Antrieb ihn mehr zur niederen als zur höheren Komödie zog. Gegen die letztere Annahme würde doch sprechen, dass gerade Dichtungen des höheren Komödienstyles, die Frauenschule, der Don Juan, der Tartuffe, der Misanthrope, ihm so trefflich gelangen, für die erstere der Umstand, dass wir das Outrirt-Komische nur in schnell hingeworfenen Zugstücken oder als Gegengewicht des fast tragischen Ernstes einzelner Dichtungen bemerken. Es ist daher wohl, ohne Ueberschätzung des Molièreschen Genies die Behauptung zutreffend, dass der vielseitige Dichter gleich sehr zur höheren, wie zur niederen Komödie befähigt war,

dass ihn zur ersteren momentan ernste Seelenstimmungen, seine Antipathie gegen Pfaffen- und Junkerthum, vielleicht auch der Einfluss seines Freundes Boileau, zogen, dass die letztere aus Rücksicht auf die Zahler im Parterre und die Gönner am Hofe nicht vernachlässigt werden durfte, dass aber beide Komödienarten in annähernd gleichem Masse seiner Dichter-Individualität zusagten. Wenn nun, seit 1668 etwa, das Possenhaft-Komische in des Dichters Schöpfungen die höhere Komik verdrängt und bis zum »Malade imaginaire« hin des Dichters Schaffen beherrscht hat, so ist der Grund in der Nothwendigkeit zu suchen, nicht nur für das Repertoir seines Theaters und das Geldbedürfniss seiner Truppe ohne hinreichende innere Sammlung Zugstücke zu verfassen, sondern auch die steigende Konkurrenz, welche das Ballet und Dekorationsstück ihm in Hofkreisen machten, durch völlige Akkomodirung an den flachen, höfischen Geschmack zu überwinden. Für einen Lustspieldichter ist es nicht die schwierigste Aufgabe, den Geschmack des Hofpöbels und des Strassenpöbels zu vereinen — stimmen doch beide Geschmacksarten in ihrer sittlichen und bisweilen auch in ihrer ästhetischen Qualität überein [1] —, und so gelang es denn auch dem gewandtesten aller Lustspieldichter, in einem leichten Wurfe vier Dekorations- und Balletstücke für Hoffeste zu schaffen und sie zugleich den Parterrebesuchern seines Theaters geniessbar zu machen. Ihre Titel sind:

1. George Dandin.

Dieses Stück wurde am 18. Juli 1668 zu Versailles zur Feier des Aachener Friedens, mit üblichem Hofgepränge,

[1]) Darum gefallen noch heute Schwänke, dramatische Scherze und franz. Operetten ebenso auf den Bretterbuden herumziehender Truppen, wie in den glänzenden Räumen der Hoftheater.

von Tanz und Gesang begleitet, aufgeführt, und ist eine verfeinerte Bearbeitung zweier Novellen Boccaccios (Tag VII, Novelle IV u. VIII). Ausser diesen Novellen hat Molière auch Reminiscenzen aus mittelalterlichen Erzählungen, die er wohl mehr durch mündliche Tradition, als aus den damals noch seltenen Druckausgaben, kannte, und aus seiner eignen Farce: La Jalousie du Barbouillé (sic) eingestreut. Der Mangel an eigentlicher Handlung, Wiederholung desselben Grundgedankens: der Düpirung eines reichen Bauern durch eine vornehme Kokette, die ihn um des Geldes willen zum nominellen Gatten gemacht hat, ein rücksichtsloses Hinwegsetzen über Anstand und Sitte, eine fast komische Beobachtung der äusseren Decenz und der formalen Treue sind Eigenthümlichkeiten der Dichtung, die eine allzu eifrige Apologetik nicht wegleugnen sollte. Angélique, jene den Ehebruch scheuende, aber sonst freche und verlogne Gattin, ihr dreister und fader Liebhaber Clitandre, der redliche, aber ungeschickte und sinnlos leidenschaftliche Dandin, das bettelstolze adlige Schwiegerpack das sind die Hauptfiguren des Stückes und sie werden nur durch die packende Kraft Molièrescher Komik auf die Dauer erträglich. Gewiss ist es die stärkste Probe der nie versiegenden Komik, dass der moralische Unwille über Angéliques Frechheit und die naturgemässe Sympathie für den betrogenen Dandin durch die Gewalt der unwiderstehlichen Lachlust überwunden wird, aber gleichwohl verirrt sich Molière in eine Region, die der wahren Dichtkunst, auch der komischen fern liegen sollte. Die Harmonie zwischen sittlichem Denken und poetischem Fühlen, wie sie doch das Ziel jedes Dichters sein muss, ist hier gestört, und nur eine augenblickliche Stimmung in uns geschaffen worden, welche die Disharmonie im eignen Innern vergessen macht. Die Eile der Abfassung, die schon oben angedeutete Rücksicht auf die höfische

Anschauungsweise, die innere Abspannung in Folge des rastlosen Schaffens und Kämpfens der vergangenen Jahre vermögen den Dichter zu entschuldigen, nicht zu rechtfertigen.

Eine moralische Tendenz hat »George Dandin« sicher nicht; denn wenn auch die Polemik gegen die Selbstüberhebung der reich gewordenen Bourgeoisie und gegen das unüberlegte Hineinheirathen in vornehme Stände nicht zu verkennen ist, so war doch Veranlassung und Zweck der Dichtung nur das Amüsement lasciver Hofleute. Dieser Zweck wurde auch vollkommen erreicht.

2. M. de Pourceaugnac.

Anlass dieser Dichtung war ebenfalls die Nothwendigkeit, den Hof zu ergötzen, und auch ihre Wirkung wurde durch Ballet und Musikeinlagen noch vielseitiger gemacht. Der Erfolg war bei der Hofaufführung zu Chambord (6. Okt. 1669) ein ebenso glänzender, wie bei den nachfolgenden im Palais-Royal. Doch unterscheidet sich der Pourceaugnac in mehr als einer Hinsicht vortheilhaft vom Dandin. Denn, wenn auch hier die Komik in der Zeichnung des Pourceaugnac selbst, des Spiessbürgers Oronte, und namentlich der Aerzte eine höchst übertriebene ist, wenn auch verschiedene komische Einschiebsel sehr unwahrscheinlich sind, wenn auch der Triumph, den abgefeimte Bösewichter, wie Nérine und Sbrigani, über Rechtlichkeit und Biederkeit davontragen, unser moralisches Gefühl wenig angenehm berührt, so hat doch die Posse andrerseits eine kulturhistorische Beziehung und eine wohlberechtigte sittliche Tendenz. Die geistige Stumpfheit des von der Kultur unberührten Provinzialismus, die harte Gefühllosigkeit der Pariser Bourgeoisie, die schwindelhafte Quacksalberei und die unlautere Rabulistik der Advokaten

ist hier mit sicher wirkendem Spott bekämpft worden. Ebenso ertheilt das Stück einen scharfen Protest gegen den engherzigen unverständigen Familiendespotismus, und verkündet die Triumphe der Rechte des menschlichen Herzens. Auch die moralisch-verächtlichen Intriguen Nérines und Sbriganis werden dadurch erträglicher gemacht, dass sie einem guten Zwecke planvoll dienten, und dass die Mittel dieses Zweckes doch sehr harmlose sind.

Für die Karrikirung der meisten Personen und das Verletzende der Galgenphysiognomien Sbriganis und Nérines mag uns der trefflich gezeichnete Charakter Julies, eines natürlichen, entschlossenen und schlau berechnenden Mädchens, entschädigen. Mit besonderer Kunst ist die Intrigue durchgeführt und die zwei, scheinbar unzusammenhängenden Theile derselben (die Vertreibung des Pourceaugnac aus der Residenz und die Einwilligung Orontes in die Ehe seiner dem reichen Pourceaugnac verlobten Tochter Julie mit Eraste) mit unleugbarer Meisterschaft ineinandergefügt. Auch ist der Pourceaugnac, von einzelnen Reminiscenzen und Nachbildungen lateinischer und französischer Dichtungen abgesehen, ein im Wesentlichen selbständiges Werk.

3. Le Bourgeois gentilhomme.

Was wir über »Pourceaugnac« im lobenden und tadelnden Sinne bemerkten, lässt sich mit geringen Veränderungen auch vom »Bourgeois gentilhomme« sagen. Sie sind beide für Hoffeste bestimmt worden — der Bourgeois wurde am 18. Oktober 1670 zu Chambord mit Musik und Balletpomp gegeben —, sie neigen beide zu outrirter Komik, aber dienen einer sittlichen Tendenz. Der »Bourgeois« richtet sich gegen einen reichgewordenen

Parvenu, der am liebsten nicht nur sich, sondern auch seinen Vater noch im Grabe zum gentilhomme stempeln möchte, der seinen Stand und seine Familie verachtet, den Schöngeist spielt, das Glück und die Liebe seiner Tochter einer distinguirteren Ehe aufopfern will, sein Vermögen verschleudert und seine persönliche Würde preisgiebt. Die Düpirung dieses von der eigenen Dienstmagd verspotteten Schwachkopfes, mag sie auch durch bedenkliche Mittel herbeigeführt werden, hat unsre volle moralische Sympathie. Ebenso billigen wir die scharfen Seitenhiebe, die gelegentlich der marktschreierischen Selbstüberhebung der Philosophen und freier Künstler ertheilt werden. — Eine Satire auf den gesammten Bürgerstand und eine Beschönigung der adligen Frivolität kann der Bourgeois schon desshalb nicht sein, weil Molière in Cléonte und selbst in Mme Jourdain sehr achtungswerthe Vertreter des Bürgerthums dem verächtlichen Jourdain an die Seite stellt und weil der adlige Schwindler und Betrüger Dorante und die zweifelhafte Modedame Dorimène sich im letzten Akte noch in ihren besseren Seiten bekunden. Letzteres bleibt freilich ebenso ein unleugbarer Fehler, wie das Unwahrscheinliche und Verzerrten des dem Jourdain (IV, 13) gespielten Truges und anderer Effektscenen. Der hinreissende Erfolg des Stückes, bei Hofe, wie im Palais-Royal, ist gleichwohl durch den unerschöpflichen Witz und packende, wenn schon übertreibende Komik gerechtfertigt.

4. Die Fourberies de Scapin.

Weniger günstig, als über Pourceaugnac und Bourgeois, müssen wir über dieses, am 24. Mai 1671 zuerst im Palais-Royal aufgeführte Stück urtheilen. Es erinnert wieder mehrfach an »George Dandin«. Die raffinirte Schlauheit wird auf Kosten des Rechtes und der Moral

gefeiert, und nur der unerschöpfliche Witz und die lebendige Intrigue können uns für die Verletzung des moralischen Gefühls entschädigen. Wie »George Dandin«, ist auch diese Komödie wenig selbständig, denn neben Terenz' Phormio, ist nach Rotrous »La Sœur« (1647)[1]), eine freie Nachbildung des »Phormio«, und der Schluss von Cyranos Posse: »Le Pédant joué« benutzt worden. Dabei ist die Ueberlegenheit Molières über seine Vorgänger keineswegs zu verkennen. Im Terentinischen Phormio ist die Intrigue zersplittert, da ausser Phormio auch Geta intriguirt, die Charaktere des geprellten Alten und der Söhne sind weniger scharf gezeichnet, und die beiden Geliebten treten ganz zurück. Molière hat es erst verstanden, den Gegensatz zwischen dem filzigen Geldmenschen Géronte und dem verstandesschwachen, aber gutherzigen Argante, zwischen dem ängstlichen, aber tieferempfindenden Octave und dem heissblütigen, doch oberflächlichen und pietätslosen Léandre, zwischen der schwatzhaften Serbinette und der tiefer angelegten Hyacinte, dramatischer zu gestalten, und die Intrigue in der Person Scapins, des Intriguanten um der Intrigue willen, aufs wirksamste zu konzentriren. Ebenso werden die türkischen Seeräuber, die ägyptischen Vagabonden, die sozial und sittlich aufgelösten Zustände dadurch begreiflicher, dass Molière den Schauplatz der Handlung aus Frankreich nach Italien verlegt und nicht, wie sein ungeschickterer Vorgänger Cyrano, ähnliche Dinge inmitten der Hauptstadt Paris sich abspielen lässt. Doch darf man das Uebermass des Niedrig-Komischen und Possenhaft-Verzerrten, nicht übersehen, und die dem Marktschreier Tabarin nachgeahmte Misshandlung des vor eingebildeter Gefahr zitternden Géronte, die schon

1) Sie ist noch mehr in dem sonst fast selbständigen »Bourgeois gentilhomme« ausgenutzt worden.

von Boileau getadelte Scene des »sac ridicule«, ist, ebenso, wie die fingirte Todesscene am Schluss, dessen unwürdig, der den Don Juan, Tartuffe und Misanthrope geschaffen hat. Man darf nicht völlig in Abrede stellen, dass der Dichter sich gegen die geistige Stumpfheit, blinde Leichtgläubigkeit und selbstsüchtige Härte des Spiessbürgerthums richtet, und dass er warnend auf die Gefahr hindeutet, welche den sozialen Verhältnissen durch den Einfluss der gewitzten Diener solcher Herren droht, aber es treten alle tieferen und ernsten Gedanken hinter dem Ziele possenhafter Belustigung zurück.

XV.

Letzte Dichtungen Molières.

Wie »George Dandin«, »Pourceaugnac« und »Bourgeois gentilhomme«, so waren auch die »Amants magnifiques«, »Psyche« und die »Comtesse d'Escarbagnas«, drei Stücke, denen wir uns jetzt, um ein Jahr zurückgreifend, zuwenden, für die Zwecke der höfischen Vergnügungen von Molière gedichtet worden. Das erstere Stück am 4. Februar 1670 zu St. Germain-en-Laye bei Gelegenheit eines Hoffestes zuerst aufgeführt, und von einem Ballet begleitet, berührt sich im Inhalt vielfach mit der »Princesse d'Elide« (s. o.). Doch ist inmitten der höfischen Form eine sehr unhöfische, demokratische Tendenz nicht zu verkennen, indem Molière in der Figur des Sostrate das durch Tüchtigkeit und Verdienste begründete Selbstbewusstsein dem vornehmen Geburtsdünkel gegenüberstellt. Sostrate, ein Mann von echt bürgerlicher, antiserviler Grundanschauung, hat vieles mit Molières eigenem politischen Standpunkte gemein. Auch die Charaktere der vielumworbenen Prinzessin und ihrer Mutter sind viel natürlicher und einfacher, als die Hofleute in der

»Princesse d'Elide«. Dagegen zeigen alle Personen ohne Ausnahme, obwohl sie dem Namen nach der antiken Welt angehören, echt französischen Typus.

Das zweite Stück »Psyche«, »tragicomédie et ballet«, ist nur zum Theil ein Werk unseres Dichters, welcher, durch die Kürze der vom König vorgeschriebenen Abfassungszeit genöthigt, dem Pierre Corneille die Dichtung der vier letzten Akte, mit Ausnahme der Scenen II, 1 u. III, 1, überliess, auch Quinaults Hülfe für den Text der musikalischen Einlagen, Lullis (des italienischen Musikers) Mitwirkung für die Komposition in Anspruch nahm. Die von Molière entworfene Disposition des Ganzen und die von ihm selbst gedichteten Theile lassen das hervorragende lyrische Talent des Dichters vor Allem erkennen. Zuerst 17. Jan. 1671 aufgeführt, konnte die Dichtung nachher nicht ohne grosse bauliche und dekorative Veränderungen in dem verfallenen Palais-Royal-Theater aufgeführt werden (24. Juli — 25. Oktober).

Die »Comtesse d'Escarbagnas« endlich, am 2. Dezbr. 1671 zuerst zu St. Germain gegeben, richtet sich gegen den bornirten Hochmuth und die nachgeäffte Grossstädterei des Provinzialadels und behandelt so ein Lieblingsthema des Pariser Witzes. Von grosser Bedeutung für die Geschichte der Molièreschen Komödie oder von allgemeinerem literarischen Interesse ist diese witzige und effektvolle Satire natürlich nicht, daher eine ganz kurze Erwähnung, ebenso, wie bei den »Amants magnifiques« und der »Psyche«, geboten schien. Zwei Dichtungen aber, durch die Molière noch in dem letzten Lebensjahre seinen Dichterruhm verjüngte, sind die »Femmes savantes« und der »Malade imaginaire.«

1. Die Femmes savantes.

Die früher erwähnten Gelegenheitsdichtungen und dramatischen Tändeleien scheinen die Abfassung dieses seit 1668 geplanten und entworfenen Stückes gehindert und das Repertoir des Palais-Royal mehrere Jahre lang einer effektvollen und kassemachenden Komödie beraubt zu haben. Dass es Molières Wunsch war, schon früher die neue Dichtung zu Ende zu bringen, und dass nur anderweitige Entwürfe und Dichtungen die Ausführung dieses Wunsches verzögerten, geht daraus hervor, dass der Autor sich am 31. Dez. 1670 ein Druckprivileg verschaffte und am 31. März 1671 das Stück in das Polizeiregister eintragen liess.

Die Kritik hat sich gewöhnt, in dem »Femmes savantes« nur eine Wiederholung der »Précieuses ridicules« zu sehen, doch ist hier ein verwandtes Thema tiefer und universaler behandelt worden. Wir bemerken überhaupt, dass die nachfolgende Behandlung gleicher Themata in Molières Komödien immer weittragender und vertiefter wird. Wenn z. B. in »George Dandin« und »Pourceaugnac« das Spiessbürgerthum nur in bestimmten Formen und unter vereinzelten Gesichtspunkten aufgefasst wird, so ist der »Bourgeois gentilhomme« eine vernichtende Kritik aller Schattenseiten der schlechteren Bourgeoisie. »Tartuffe« richtet sich scheinbar nur gegen die Heuchler an Ludwigs XIV. Hofe, dagegen wenden sich »Don Juan« und »Misanthrope« gegen die gesammte höfische Richtung jener Zeit. In »L'Amour médecin« gilt der Kampf nur den Hofärzten und ihrer ebenso unvernünftigen, wie gewissenlosen Ausübung des Berufes, der »Pourceaugnac« wendet sich gegen die Quacksalberei, die damals ungebührliche Dimensionen annahm, erst der »Malade imaginaire« richtet sich gegen die gesammte Fakultätsweisheit der Aerzte

und ihre demoralisirende Wirkung. Aehnlich wird in den »Femmes savantes« nicht nur das einst verspottete und zu Tode getroffene Preziösenthum gelegentlich berührt, sondern vor Allem richtet sich die Satire gegen die weiblichen Emanzipationsbestrebungen auf wissenschaftlichem und gesellschaftlichem Gebiete.

Das ehemalige Preziösenthum, aus seiner tonangebenden Stellung bei Hofe verdrängt und mit diesem sogar verfeindet[1]), scheint sich später auf einzelne abgeschlossene Zirkel konzentrirt zu haben, in welchen nicht nur die Moden des Preziösenthums wieder aufgefrischt, sondern auch mit älterer und neuerer Philosophie, mit Astronomie und Sprachwissenschaft kokettirt wurde. Diese wissenschaftliche Emanzipation wird durch die Thatsache, dass der Unterschied weiblicher und männlicher Bildung damals kein so erheblicher war, als jetzt, weniger auffallend und lächerlich, aber es konnte nicht fehlen, dass jener wissenschaftliche Enthusiasmus auch von sehr ungebildeten Elementen, stellenweis sogar vom gesammten Hauspersonal bis zum Kutscher und Lakaien hinab, nachgeäfft und verzerrt wurde. Die grösste Gefahr dieses emanzipirten Treibens lag aber darin, dass das Weib sich seinem häuslichen Berufe und bisweilen seiner natürlichen Bestimmung ganz entfremdete, und eben diese für die bürgerlichen Kreise besonders verderbliche Konsequenz sucht Molière in den »Femmes savantes« zu geisseln.

Neben dieser kulturhistorischen Bedeutung hat das Stück einzelne meist persönliche Beziehungen. Die zwei Schöngeister der »Femmes savantes«, Vadius und Trissotin, sind satirische Porträts des gelehrten, vielseitig gebildeten und vorurtheilsfreien Alterthumsforscher und Rechtsge-

1) Daher der von Roederer gegen Molière gerichtete Vorwurf, dieser habe aus höfischem Servilismus das Preziösenthum verspottet.

lehrten Ménage, und des redegewandten, schöngeistigen, aber oberflächlichen und charakterlosen Poeten und Theologen Cotin, und die Satire ist namentlich dem Ménage gegenüber eine sehr übertriebene und ungerechte. Cotin hatte durch einen unüberlegten Angriff auf Molière und dessen Freund Boileau diese Satire selbst verschuldet, was aber den viel höher stehenden Ménage in Molières Hände geführt hat, ist nicht sicher anzugeben.

Ausser diesen beiden Persönlichkeiten werden auch einzelne Zeitrichtungen, z. B. die Modereimerei, das abstrakte Philosophiren u. a. dem Spotte preisgegeben.

Was die äussere Form der »Femmes savantes« anlangt, so ist die Dichtung eine kunstvolle Mosaikarbeit aus spanischen, französischen und lateinischen Stücken und Schriften. Unter anderen sind auch, was bisher übersehen, zwei Dichtungen Scarrons: die Komödie »l'Héritier ridicule«, wo eine eigennützige Geliebte in ähnlicher Weise entlarvt wird, wie Trissotin in den »Femmes savantes«, und die Novelle „la Précaution inutile«, die an einer Stelle ebenfalls für den häuslichen Beruf der Frauen plädirt, benutzt worden.

Die Formen der Volksdichtung sind in den »Femmes savantes« mit Geschick in die edleren Formen der »haute comédie« eingefügt und harmonisch mit ihnen vereint. Die Hauptpersonen gehören dem entsprechend theils der höfischen Gesellschaft, theils dem Bürgerthume an, und neben Scenen, die im höheren Stile gehalten sind, finden sich possenhafte Effektscenen, neben wohlgebildeten und selbst gezierten Redeformen derbe Ausdrucks- und Anschauungsweisen. Alle diese verschiedenen Formen und Gedanken sind aufs trefflichste den Charakteren angepasst, die gerade in dieser Dichtung besonders wohlgezeichnet sind.

In schroffstem Gegensatz zu dem schöngeistigen

Dilettantismus »der gelehrten Frauen« steht der Gatte der affektirten Philaminte, Chrysale, ein wohlhabender, doch einfacher Bürger von gesundem Verstande und derbem Witze, aber ohne Willenskraft und Charakterstärke. In komischer und erkünstelter Aufraffung sucht er den Verrücktheiten der Gattin entgegenzutreten, aber, obwohl durch den Rath seines Bruders Ariste und selbst durch die Entschlossenheit der natürlich derben Dienstmagd Martine unterstützt, tritt er stets den Rückzug an.

Clitandre, der projektirte Schwiegersohn Chrysales, ist der gebildetste und überlegenste aller Charaktere des Stückes. Für die relative Berechtigung in den Bestrebungen der »gelehrten Frauen« und der ihnen verbundenen Schöngeister Trissotin und Vadius, hat er ein feines Verständniss, weiss aber ebenso das Inhaltlose, Unnatürliche und Schwindelhafte mit Schärfe herauszufinden. Als Feind alles unlauteren Phrasenthums und unwahrer Schmeichelei, von Ehrlichkeit und Sittlichkeit durchdrungen, steht er im schroffen Gegensatze zu dem aufgeblasenen, für pekuniäre Vortheile und unverdientes Lob sich wegwerfenden Trissotin. Eine Modifizirung dieses grell gezeichneten Trissotins finden wir in Vadius, einem feinen, weltgewandten Hofmanne, der erst dann die schöne äussere Hülle abwirft, als seine Eitelkeit und Rachsucht im Spiele sind. Ariste, von dem einzelne Kritiker nicht ohne Uebertreibung behauptet haben, dass er ein Stück verkörperter Moral sei, greift allerdings erst am Schlusse in die Handlung ein, ist auch den Bestrebungen der gelehrten Frauen gegenüber indifferent und bekämpft nur die schädlichen Wirkungen derselben. Als ein durchaus realistischer, stets das Zweckmässige treffender, Personen und Verhältnisse durchdringender Mann hält er sich lange in Reserve, nur um im geeigneten Augenblicke den Schwindler Trissotin zu entlarven und Henriettes Glück zu begründen.

Die dramatische Wirkung wird allerdings durch das Uebermass seines fortwährenden Reflektirens und Rathgebens abgeschwächt. Die Kontraste und Modifikationen der männlichen Charaktere wiederholen sich mit gleicher Feinheit bei den weiblichen. Neben dem unvermittelten Gegensatze der verschrobenen, unedlen und gemein-sinnlichen Armande und der ungekünstelten, aufopferungsfähigen und wahrhaft liebenden Henriette zeigen die Vertreterinnen des Gelehrtenthums — die für Plato und für Sprachakademien schwärmende, aber sonst derbe und grob-natürliche Philaminte, die für Epicur begeisterte und von rein geistiger Liebe träumende, dabei aber egoistische und eifersüchtige Armande, die an Selbstvergötterung und Verstandeszerrüttung nahe streifende Belise — auch fein angedeutete Abstufungen.

Diese Vorzüge der Charakterzeichnung, das Hochkomische einzelner Scenen, der unverkennbar sittliche und kerngesunde Grundgedanke würde für den Mangel an Handlung uns hinreichend entschädigen, selbst wenn die Handlung in dem Stücke nicht überdies eine zwar wenig reichhaltige, aber doch lebendige und fesselnde wäre. So ist der Erfolg, den die »F. S.« bei ihrer 19maligen ununterbrochenen Aufführung im »Palais Royal« (11. März bis 15. Mai 1672) hatten, nicht nur vom Standpunkte des Parterregeschmackes, sondern auch von dem der höheren, ästhetischen Kritik zu rechtfertigen. Diese Erfolge sind um so bemerkenswerther, weil hier nicht nur die komische Dichtkunst, sondern auch die ernste Moral und die schonungslose Kritik einer verderblichen Zeitrichtung Triumphe feierten.

b. Le Malade imaginaire.

Nach der hergebrachten Annahme soll Molière, als er sein Ende mehr und mehr herannahen, seine Körper-

kraft, seine Lebensfreude dahin schwinden sah, sich mit selbstverspottendem Humor als »eingebildeter Kranker« porträtirt haben. Um diese an sich naheliegende Annahme aber zu einer historischen Thatsache machen zu können, müssten wir näher über Molières körperliche Leiden und deren Einfluss auf seine Gemüthsstimmung unterrichtet sein. Wir wissen nur, dass er seit Jahren an einem Brustleiden litt, dass ein quälender Husten ihn marterte, dass er 1667 einmal lebensgefährlich krank gewesen war und dass sein Freund Boileau, eine Katastrophe fürchtend, ihm zur Aufgabe des anstrengenden Schauspielerberufes rieth. Wir können vermuthen, dass die kokette Armande dem leidenden Gatten gegenüber nicht eben theilnehmend war, dass auch der Dichter, wie so viele Schwerkranke, durch beissenden Spott sich an denen zu rächen suchte, die ihn nicht zu heilen vermochten. Waren doch ohnehin seine Ansichten über Aerzte und ärztlichen Beruf die denkbar ungünstigsten, gab die Heilkunde der Zeit doch seiner Satire so reichen Stoff und konnte doch die Freundschaft mit dem Arzte Mauvillain, der selbst über die Heilkunst sehr skeptisch dachte, Molières Anschauung kaum ändern.

Die Aehnlichkeit zwischen Argan, dem »eingebildeten Kranken«, und Molière würde dann eine unverkennbare sein, wenn der Dichter wirklich ein vergrillter, seiner Umgebung lästiger Hypochonder gewesen wäre, wie das jene öfter erwähnte Schmähschrift »Elomire Hypocondre« uns glauben lässt. Aber diese 1670 zuerst erschienene Komödie ist für die Biographie Molières fast ohne Werth. Ist sie doch meist nur eine Wiederholung dessen, was Somaize und die Gegner der »Ecole des Femmes« längst schon gegen den grossen Dichter vorgebracht hatten und ist sie doch fast nur in dem Punkte originell, dass von »Elomire« (d. i. Molière) das Karrikaturbild eines inner-

lich kranken, eingebildeten, undankbaren und reizbaren Menschen entworfen wird. Dagegen kann gerade diese an sich wenig bedeutungsvolle Schrift den Anlass zur Dichtung des »Malade imaginaire« gegeben haben, wie sie auch in ihren possenhafteren Bestandtheilen von Molière für den Bourgeois gentilhomme (II, 4) und der Comtesse d'Escarbagnas (7) verwerthet wurde. Da der Dichter den Fluch des Lächerlichen sehr wohl kannte, da ferner der Verfasser des Elomire sich den Anschein zu geben wusste, als sei er über Molières häussliche Interna wohl unterrichtet, so wurde erst eine Unterdrückung der Schmähschrift durch polizeiliche Hülfe versucht, dann, als gleichwohl zwei neue Drucke derselben erschienen, die Satire durch die Satire vernichtet. Denn besser liess sich die für Molière unangenehme Wirkung des »Elomire Hypocondre« nicht beseitigen, als wenn er sich selbst als eine Art Elomire, nur verhältnissmässig mit feinerer Komik und weniger Verzerrung, zu schildern schien.

Das eigentliche Motiv zur Dichtung war, neben diesem persönlichem Anlass, der instinktive Hass gegen die verzopfte, allem Fortschritt feindliche, dabei schwindel- und reklamenhafte Heilkunde. Hier galt es, alles zusammenzufassen, was bisher in der Satire gegen Heilkünstler und Quacksalber gesagt worden war, hier sollten die Aerzte in wissenschaftlicher, sittlicher und allgemein menschlicher Hinsicht geschildert, hier ihre Unwissenheit, ihr Phrasenthum, ihre Selbstanpreisung, ihr Kastengeist, ihr barockes Ceremoniell, ihr barbarisches Latein dem sicher wirkenden Spotte preisgegeben werden. Hier, wie sonst in Molières Komödien, sollte die gesunde Vernunft und die angeborene Neigung des Menschen einen glänzenden Triumph feiern über gelehrten Nonsens, über verkünstelte Unnatur, über despotischen Zwang. Die Sache des Rechtes und der Sittlichkeit sollte den Sieg gewinnen über Trug, Heuchelei,

Habgier und Selbstverblendung. Neben diesen Vorzügen zeigt der »Malade imaginaire« doch wieder ein Uebermass der niederen Komik, der possenhaften Uebertreibung, der allzu grellen Charakterzeichnung. Das lustige, (einer italienischen Posse oder deren französischen Uebersetzung zumeist entlehnte) Zwischenspiel des Polichinelle, die Doktorpromotion am Schluss bekunden den Styl der Posse nicht der edleren Komödie, Schwächen und Einseitigkeiten, die freilich durch die nächste Bestimmung der Komödie, als Karnevalsstück den missgestimmten König und seine Hofleute zu belustigen, entschuldigt werden. Nur ein Meister komischer Dichtung vermochte in einen Karnevalsscherz so manche tiefe Idee, ernste Betrachtung und anmuthige Scene hineinzudichten.

Nach der Grundidee des Stückes, der Verspottung der Aerzte und ihrer unheilvollen Berufsthätigkeit, lassen sich die Charaktere am zwanglosesten gruppiren. Zuerst die drei Aerzte selbst. Gleich in ihrer Beschränktheit und Eitelkeit, in ihrem Kastengeiste und Autoritätsglauben, sind sie in manchen Einzelheiten verschieden. Purgon ist der hochmüthigste, selbstbewussteste, der alte Diafoirus weit mehr Weltmann und Formenmensch und der traditionellen Heilkunde nur zugethan, weil sie ihm Ehre und Geld einbringt. Desshalb lässt er auch seinen herzlich dummen Sohn, Thomas, zu einer Art Purgon erziehen und in leicht begreiflicher Selbstverblendung schildert er dessen geistige Schwächen als Vorzüge. Der junge Diafoirus ist ein Einfaltspinsel ohne alle Welt- und Menschenkenntniss, ohne selbständiges Denken und eigene Forschung, dagegen angefüllt mit wohl eindressirten Lebensformen, Phrasen und gelehrten Reminiscenzen. Die Wirkungen einer unvernünftigen Geistesdressur werden in ihm, freilich nicht ohne absichtliche Karrikirung — geschildert.

So grell nun auch alle 3 Aerzte, namentlich Th. Dia-

foirus gezeichnet sind, so entsprechen sie in ihren Grundzügen, doch dem Wesen damaliger Heilkünstler. Auch die Doktorpromotion am Schluss ist, nach dem Urtheil einer Autorität, (Raynaud) nur eine treue Kopie der Wirklichkeit, höchstens sei das Latein derselben noch barbarischer, als das von den Aerzten gebrauchte.

Ein Opfer dieses Triumvirates von Bornirtheit, Hochmuth und Unwissenheit und des in seinem Gefolge marschirenden Apotheker Fleurant, eines gewinnsüchtigen und schweigsamen Menschen, ist Argan, der mit psychologischer und dramatischer Meisterschaft gezeichnete »eingebildete Kranke«. Die fixe Idee, dass er mit seinem Leib und Leben den Aerzten verfallen sei, dass eine Kohorte von Leiden und Qualen aller Art ihn foltere, macht ihn zum willenlosen Werkzeuge der Aerzte, Apotheker und seiner gewinnsüchtigen, heuchlerischen Gattin Béline. Widerspruch und Selbständigkeit Anderer ist ihm, wie allen wirklichen und eingebildeten Kranken unerträglich. Wahre Energie fehlt ihm durchaus, hingegen lässt er seine krankhafte Laune und seinen grillenhaften Despotismus an denen aus, welche ihm hilflos gegenüberstehen. Wie alle physisch und psychisch Kranken hängt er sich in kindlichem Vertrauen an die, welche es schlecht mit ihm meinen, und misstraut denen, welche sein Bestes wollen. Seine fixe Idee konzentrirt sich auf Arzneinehmen und Testamentmachen, und wie ein unzurechnungsfähiges Kind zerstört er muthwillig seine kräftige Gesundheit und trübt sich jede Lebensfreude.

Im Gegensatz zu Argan ist dessen Bruder Béralde ein unbedingter Feind der Arzneikunde, gegen die er unter Anderen auch Molières Autorität anführt. Da jedoch Béralde stets das Kind mit dem Bade ausschüttet und der Heilkunde überhaupt jede Berechtigung abspricht, so ist es wohl anzunehmen, dass des Dichters eigene An-

sicht hier absichtlich geschärft und zugespitzt worden ist, um den Kontrast der entgegengesetzten Meinungen noch komisch-wirksamer zu machen.

Nicht mit sachlichen Gründen und geistreichen Pointen, wie Béralde, übt Toinette, die muthwillige und gewitzte Dienerin in Argans Hause ihren boshaften Spott an den Vertretern der Heilkunst und weiss als verkleideter Arzt diesen Beruf ins Grotesk-Komische zu ziehen.

Wie die Medizin, so ist auch die Jurisprudenz mit ihrem geistlichen Formelkram und unlauteren Schleichwegen im Stücke verspottet worden.

Als Hauptpersonen der Intrigue des Stückes, deren Ziel die Verbindung zwischen Angélique, Tochter Argans, und ihrem Liebhaher Cléante, und die Heilung des geistig zerrütteten Argan ist, wirken Toinette, Béralde und, ihnen entgegen, Béline die zweite Gattin Argans. — Letztere ist eine vollendete Heuchlerin, abgefeimte Gauklerin und herzlose Egoistin. Die Gesundheit des Gatten und das Glück der Stieftochter opfert sie gewissenlos, um sich ein günstiges Testament zu erschleichen. Ohne weitblickende Schlauheit und tiefere Menschenkenntniss täuscht sie sich jedoch in Toinette, die sie für ihre Bundesgenossin ansieht, in Angélique, deren Liebesstärke und durch häuslichen Druck gereifte Selbständigkeit sie unterschätzt, und in Béralde, dessen energische Thatkraft sie nicht beachtet. Mlt grosser Plumpheit geht sie in der fingirten Todesscene (III, 18) in das geschickte Netz dieses Gegners.

Die eigentliche Entwirrung des dramatischen Knotens bleibt dem Geschicke der dreisten und schlau berechnenden Toinette überlassen, Sie weiss Argans Glauben an ärztliche Unfehlbarkeit mit richtigster Berechnung auszunutzen, indem sie sich in dem Augenblicke, wo der Kranke von seinen Heilkünstlern und Quacksalbern verlassen ist, als

Arzt vorführt, und ihn durch Herabsetzung und Lächerlichmachung der traditionellen Heilkunde diese selbst, wie die Verbindung seiner Tochter mit Th. Diafoirus verleidet.

Angélique tritt zwar der selbsüchtigen Mutter und dem despotischen Vater muthvoll gegenüber, ist aber sonst schüchtern und unerfahren und ein Spielzeug in Toinettes Händen. Cléante ein nobler, etwas romantisch angehauchter Charakter, greift allzuwenig in die Handlung ein. Ganz naturgetreu ist die kleine Louison, die jüngste Tochter Argans, in jener hochkomischen Inquisitions-Scene gezeichnet worden.

Der »Mal. im.« hatte sowohl in den 4 Vorstellungen bei Lebzeiten des Dichters, als auch nach der Wiederaufnahme der Vorstellungen (21. März) grossen pekuniären Erfolg, wenngleich Ballet und Musik die Kosten vermehrten. Eine königliche, durch den neidischen Komponisten Lulli wieder ins Leben gerufene, Verordnung, welche die Zahl der Sänger und Violinspieler für Nicht-Opern beschränkte, wurde nach Lagranges Angabe übertreten, und desshalb wohl unter 30. April 1673 wiederholt.

Der plötzliche Tod des Dichters und in Folge dessen die Unmöglichkeit, selbst eine Ausgabe der Dichtung zu veranstalten, liess eine gefälschte Ausgabe voll willkürlicher Aenderungen (Amsterdam, Elzevir 1674) und eine ungenaue Kölner Ausgabe in demselben Jahre aufkommen. Der Text der letzteren, mit Ausmerzung der Druckfehler, wurde in die sonst treffliche Gesammtausgabe von 1675 aufgenommen; erst Lagrange und Vinot haben 1682 den richtigen Text nach Molières Manuskripte wiederhergestellt.

Molières letzte Lebenszeit und Tod.

Die letzte Lebenszeit des grossen Dichters wurde durch Enttäuschungen und Missgeschicke aller Art ver-

bittert. Der Zwist mit Racine hatte die Form einer literarischen Polemik angenommen; denn in der Vorrede zu Racines »Plaideurs« wurde Molière in nicht missverständlicher Weise angegriffen, und dieser liess eine boshafte »Critique d'Andromaque« (der Tragödie Racines) auf seinem Theater aufführen. Wie mit Racine, so erging es später dem Dichter mit Lulli. Molière hatte diesen als Künstler grossgezogen, indem er ihm die Komposition der in seine Komödie eingeschobenen Ballettexte und Zwischenspiele überliess, und ihn auch am 14. Dezember 1670 durch ein Darlehn unterstützt. Die von Lullis Seite sehr eigennützige Freundschaft danerte so lange, bis dieser, zum Intendant der Académie royale de musique erhoben, sich als Konkurrenten des Dichters der Comédies-ballets fühlte. Durch eine von Lulli ausgewirkte königliche Ordonnanz wurde allen Theatern der Residenz verboten, in ihren Stücken mehr als sechs Sänger und zwölf Violinisten zu beschäftigen, und Lulli suchte diese Ordonnanz dem »Mal. im.« gegenüber auszunutzen. Durch diese Ordonnanz und Lullis Intriguensucht verstimmt, wandte sich Molière mit der musikalischen Komposition des letzteren Stückes an Charpentier.

Noch undankbarer, als die beiden ebenerwähnten Freunde Molières, benahm sich der durch Molières Edelmuth aus dem Staube gezogene Baron, wenn anders das Verhältniss, welches die »Fam. Com.« zwischen diesem und der A. Béjart statuirt, nicht auf Erfindung beruhen sollte. Doch ist dem Taugenichts Baron, der auch gleich nach Molières Tode das Palais-Royal-Theater, wie die Ratten das sinkende Schiff, verliess, etwas derartiges recht wohl zuzutrauen.

In den Jahren 1670—1673 verlor Molière seinen ältesten, 1664 geborenen Sohn und eine erst 1672 zur Welt gekommene Tochter, die bald nach der Geburt

starb. Ebenso schied am 17. Februar 1672 auch Madeleine Béjart, Molières einstige Geliebte und Schwiegermutter, dahin. Wie wenig auch das frühere und spätere Benehmen der Kokette und Intriguantin eine tiefere Sympathie des Dichters für sie glaublich erscheinen lässt, so wird dieser Verlust doch einen bleibenden Eindruck auf sein Gemüth gemacht haben. Der Tod löscht eben die Erinnerung an das Schlimme aus und lässt nur das Gute und Schöne in idealer Verklärung zurück. Vor Madeleines Ende war eine Versöhnung zwischen Molière und Armande, wie zwischen dieser und ihrer Mutter herbeigeführt worden. Doch die erstere Versöhnung scheint eine äusserliche, künstlich herbeigeführte gewesen zu sein, aus der für Armande nur die Erbschaft des mütterlichen Vermögens sich ergab. Eine innere Uebereinstimmung der beiden Gatten hat wohl nicht wieder stattgefunden.

Verhängnissvoll und demüthigend musste es für den Dichter sein, dass der militärisch gestimmte König sich an den Tragödien Racines weit mehr zu ergötzen schien, als an den Lach- und Dekorationsstücken der geknechteten Muse Molières. Für das Karnevalsfest 1673 wurde der »Mal. imag.« abgelehnt, und der »Mithridate« Racines als Mittel zur Hebung der politischen Stimmung und Erregung der kriegerischen Begeisterung verwandt. Der »Mercure galant«, die servile Zeitung des allerservilsten de Visé, feierte natürlich den Triumph dieser durch allerhöchsten Befehl kommandirten Tragödie. — Der Gesundheitszustand und das reizbare Nervensystem des leidenden Dichters wurden durch diese inneren und äusseren Vorgänge so erschüttert, dass bei der vierten Aufführung des »Mal. imag.« die längstbefürchtete Katastrophe eintrat.

Ueber diese Endkatastrophe in Molières Leben gibt es drei gleichzeitige und eingehendere Berichte, von denen der in Lagranges Registre, p. 140, durch objektive Kürze

sich auszeichnet. Er macht den Eindruck, unmittelbar nach dem Ereigniss niedergeschrieben worden zu sein, doch ist der Verfasser desselben nicht in den letzten Stunden des gefeierten Dichters zugegen gewesen. Der Bericht lautet: »Ce mesme jour, après la comédie, sur les 10 heures du soir, Monsieur de Molière mourust dans sa maison, rue de Richelieu, ayant joué le roosle (!) du^dt Malade imaginaire, fort incommodé d'un rhume et fluxion sur la poitrine, qui lui causait une grande toux, de sorte que dans les grands efforts qu'il fist pour cracher il se rompit une veyne dans le corps et ne vescut que demye heure au trois quartz d'heure depuis la dt. veyne rompue. Son corps est enterré a S^t Joseph, ayde de la paroisse S^t Eustache. Il y a une tombe esleuée d'un pied hors de terre« [1]).

Gleichzeitig ist auch der Bericht der »Fameuse Comédienne«, der, wenn mich nicht Alles täuscht, direkt aus der Feder jener de Brie hervorgegangen ist (namentlich die gehässige Weise, in der das Benehmen der Gattin Molières, Rivalin der de Brie, geschildert wird, deutet darauf hin), und nur in den Worten: »et laissa le Théâtre exposé à l'audace de tant de miserables Auteurs dont il est maintenant la proye«, die Redaktion eines Literaten erfahren hat. Ich führe auch diesen Bericht wörtlich an: »Un jour qu'il devoit jouer le »Malade imaginaire«, pièce nouvelle alors et la dernière qu'il avait composée, il se trouva fort mal avant que de commencer et fut près de s'excuser de jouer sur sa maladie. Cependant comme il eut veu la foule du monde qui estoit à cette représentation et le chagrin qu'il avoit de le renvoyer,

---

[1]) Die Préf. z. Ausg. v. 1682 (Despois XVII) stimmt in den thatsächlichen Angaben damit überein, ist aber nicht ohne rhetorischen Schmuck.

il s'efforça et joua presque jusqu'à la fin, sans apercevoir que son incommodité fut augmentée. Mais dans l'endroit, où il contrefaisoit le mort, il demeura si foible qu'on creut qu'il l'estoit effectivement, et on eut mille peines à le relever. On luy conseilla pour lors de ne point achever et de s'aller mettre au lit; il ne laissa pas pour cela de vouloir finir et, comme la pièce étoit fort avancée, il creut pouvoir aller jusqu'au bout sans se faire beaucoup de tort. Mais le zèle qu'il avoit pour le public eut une suite bien cruelle pour luy; car dans le tems qu'il disait de la rhubarbe et du sené, dans la Cérémonie des Médecins il luy tomba du sang de la bouche; ce qui ayant extresmement effrayé les spectateurs et ses camarades, on l'emporta chez luy fort promptement, où sa femme le suivit dans sa chambre. Elle contrefit du mieux qu'elle put la personne affligée, mais tout ce qu'on employa ne servit de rien: il mourut en peu d'heures ayant perdu tout son sang, qu'il jetait avec abondance par la bouche et laissa ainsy le théâtre exposé à l'audace de tant de misérables Autheurs dont il est maintenant la proye.«

Wenngleich hier manches Détail angegeben ist, das sich auch in den ausführlichen Nachrichten Grimarests nicht findet, so macht doch das Ganze den Eindruck einer treuen Wiedergabe des wirklichen Sachverhaltes, nicht den der romanhaften Erfindung oder Ausschmückung.

An Detaillirtheit, Lebendigkeit und Wärme übertrifft Grimarests Schilderung alls anderen und verräth in Nichts die redselige Vielwisserei und wortreiche Ausschmückungssucht des Chroniqueurs. Der Vorzug des Berichtes liegt darin, dass Grimarest hier aller Wahrscheinlichkeit nach den Angaben eines Augenzeugen, des öfter genannten Baron, der in den letzten Stunden seinen Meister und Wohlthäter fast nie verliess, folgte; seine Bedenken darin,

dass derselbe erst drei Dezennien nach des Dichters Tode niedergeschrieben wurde, dass es unsicher ist, ob Baron die detaillirten Mittheilungen unter dem unmittelbaren Eindrucke des Ereignisses oder aus späterer Erinnerung machte, und ob Grimarest nicht ausser Baron noch durch unglaubwürdigere Gewährsmänner, oder durch unverbürgte Traditionen sich leiten liess, dass endlich jeder Bericht aus zweiter Hand manches unfreiwillig Subjektive haben muss.

Ich meine also, die drei Berichte haben so ziemlich gleichen Quellenwerth, und in keinem Falle darf Grimarests Erzählung als die allein massgebende angesehen werden. Lagrange in seinem Registre schreibt unmittelbar nach der Katastrophe, aber er ist nicht Augenzeuge, die Verfasserin der »F. C.« hat ihren Bericht aus zweiter Hand empfangen und später erst in subjektiver Weise redigirt, doch als nahestehende Geliebte des Dichters war sie über dessen innerste Seelenstimmung und die häuslichen Interna am besten unterrichtet. In den Einzelheiten ist sie daher unvollständig, doch das Bild, welches sie von der Katastrophe entwirft, ist zwar nicht ohne Willkür retouchirt, doch in den Grundzügen von unverkennbarer Treue. Grimarests Bericht ruht auf den Angaben eines Augenzeugen, aber wir kennen das Verhältniss des ersten Berichtes zu dem von ihm redigirten gar nicht, und der Name Grimarest ist keine Empfehlung. Die nachträglich abgefasste, von subjektiver Rhetorik nicht freie Notiz in der Préface kommt nur wenig in Betracht. Da die drei Berichte in den Hauptsachen übereinstimmen, in Nebendingen sich ergänzen, so kann nur ihre Kombinirung ein vollständiges und möglichst objektives Bild der Katastrophe geben. Ich will versuchen, im Folgenden ein solches zu entwerfen.

Freitag, den 17. Februar 1673, als der »Malade ima-

ginaire« zum vierten Male gespielt werden sollte, fühlte sich der seit Jahren leidende Dichter kränker, als je. Er stellte in Gegenwart seiner Frau und Barons Betrachtungen über sein körperliches Leid und über sein baldiges Ende an. Einen Augenblick dachte er daran, die Vorstellung absagen zu lassen, und seine Frau, wie auch Baron bestärkten ihn darin, aber die Rücksicht auf die zahlreich versammelten Zuschauer und die Theaterarbeiter, für welche der Ausfall der Vorstellung den Verlust eines Tagelohns bedeutete, hielten ihn zurück. Doch liess er um vier Uhr beginnen, damit er frühzeitig zur Ruhe käme. Da, wo er als Argan sich todt stellen musste, ergriff ihn ein Todesschauer, er glich mehr einem wirklich Todten, als einem, der den Tod nachahmte. Ungeachtet der erneuten Vorstellungen seiner Umgebung spielte er die Rolle zu Ende, trotzdem ihn in der Scene der Doktorpromotion, gerade als er das »Juro« sprach, ein Krampf erfasste und das Blut seinem Munde entströmte. Nach Ende der Vorstellung wurde er schleunigst in seine Wohnung gebracht, und er starb um zehn Uhr Abends in Folge eines Blutsturzes. Baron war bis kurz vor seinem Tode zugegen; ob seine Gemahlin während der letzten Stunden ihm theilnehmend beistand, und ob ihre Theilnahme eine aufrichtige war, oder ob sie erst nach dem plötzlich eingetretenen Tode des Gatten hinzukam, müssen wir unentschieden lassen. Die kirchlichen Formen wollte Molière vor seinem Tode erfüllen. Er sandte nach geistlichem Beistand, doch die Scheu vor dem als Schauspieler der Exkommunikation Verfallenen hielt zwei Geistliche zurück, diesen Beistand zu leisten, und ein dritter kam zu spät. Zwei Nonnen aber aus der Provinz, vielleicht eine Schwester und eine Verwandte des Dichters, waren bis zum letzten Augenblicke um ihn. Die Ursache seines Leidens und seines Todes ist nicht genauer erforscht worden. Wenn

Verfasser als Laie auf Grund der überlieferten wenigen Notizen urtheilen darf, so scheint ihm Molières körperliches Leiden Folge einer Herzkrankheit gewesen zu sein, die, wie so häufig, später in ein Brustleiden überging.

Widerwärtig berührt uns das Benehmen der Geistlichkeit und des Königs, ein untilgbarer Schandfleck in der französischen Geschichte! Das kirchliche Begräbniss wurde dem »Exkommunizirten« vom Erzbischofe von Paris verweigert, weil er, obwohl ohne seine Schuld, nicht noch im letzten Augenblicke dem »infamen Berufe« des Schauspielers entsagen konnte. Da war die Sünderin Madeleine Béjart glücklicher gewesen, sie hatte sterbend dem Komödiantenthum entsagt, und sich ein kirchliches und ehrenvolles Begräbniss zu erschwindeln gewusst. Molière wurde dagegen spät Abends neun Uhr (21. Februar), wie ein armer Sünder, ohne Sang und Klang, von drei toleranten Geistlichen, vier Priestern, sechs Chorknaben, einigen Bedienten geleitet, von einer gaffenden Menge umgeben, auf den Friedhof Saint-Joseph getragen. Ausdrücklich hatte der christliche Erzbischof untersagt, dass der Leichnam in die Kirche gebracht würde und dass religiöse Feierlichkeiten bei der Beerdigung stattfänden.

Durfte die Geistlichkeit für ihr unchristliches uud unwürdiges Benehmen vor und nach dem Tode Molières immerhin sich auf kirchliche Bestimmungen berufen und glaubte sie einen Grund zur Rache an dem Dichter des »Tartuffe« zu haben, so ist Ludwigs XIV. Lethargie dem gegenüber ohne alle Entschuldigung. Vergebens bat ihn Armande in einer Audienz um die Ermächtigung zu einem kirchlichen Begräbniss ihres Gatten, der König, damals noch nicht einmal völlig in den Händen der Dragonaden-Fanatiker und der frommen Maintenon, hatte für Molière kein Interesse mehr, weil der ehemals so beliebte Spassmacher ihn doch nicht mehr amüsiren konnte. Mögen

das doch diejenigen französischen Kritiker nicht vergessen, die in Ludwig XIV. einen Augustus oder Mäcenas der Neuzeit erblicken wollen. Das Benehmen des »grossen« (!!) Ludwig ist ein viel schlimmerer Flecken an dem Andenken der französischen Nation und eine schwerere Versündigung an Molière, als die Pamphlete Veuillots und der frommen Clique. Man hat zur Entschuldigung des »königlichen« Verfahrens auch angeführt, dass Armande sich bei der Audienz taktlos benommen und sogar die schwerste und unsühnbarste aller Taktlosigkeiten verschuldet habe, nämlich die, einem Souverän die Wahrheit zu sagen, doch ist auch dies nicht einmal unzweifelhaft.

Molières Theater.

Unmittelbar nach des Dichters Heimgang zerfällt seine erste Schöpfung, das Theater des Palais-Royal. In Folge seines plötzlichen Todes entstand die grösste Verwirrung und der König hatte nach Lagranges Zeugniss schon damals die Absicht, die Palais-Royal- und die Hôtel-de-Bourgogne-Truppe zu verschmelzen. In Erwartung dieser Auflösung, nicht, wie eine pietätsvolle Sentimentalität zu erfinden beliebt, in Folge der Katastrophe des 17. Februar, wurde das Theater für sieben Tage geschlossen. Dann begann man wieder mit dem »Misanthrope«; Baron spielte die Titelrolle. Ostern 1673 verliessen de la Thorillière, Baron und das Beauvalsche Ehepaar die Truppe, doch wurden diese Lücken durch das Engagement des am Marais-Theater beschäftigten Rosimond und der sehr unbedeutenden du Croisy ersetzt. Schlimmer war es, dass die »königliche« Grossmuth den Genossen Molières ihr Theater nahm und es dem Lulli, seinem Opern-Intendanten, gab. So wurden die noch übrigbleibenden Künstler genöthigt, unter drückenden Bedingungen ein neues Theatergebäude in der Rue Mazarini zu erwerben. Der König,

der dies genehmigt hatte, traf jetzt eine sehr zweckmässige, wenngleich das Andenken Molières missachtende Massregel. Durch Dekret vom 10. Juli 1673 wurde die Truppe des im Rückgange begriffenen Marais-Theaters mit der des Palais-Royal unter dem Titel: »Les Comédiens du Roy a l'Hostel dict Guenegault« (so hiess das neue Theatergebäude), vereint, um endlich 1680 auch mit der Bourgogne-Truppe verschmolzen zu werden.

Auch was sonst das Andenken grosser Dichter lieb und theuer macht, ist bei Molière uns verloren. Zwar ein Verzeichniss seiner Bücher und Garderobe ist erhalten, der Betrag seines baaren Vermögens uns bekannt, doch die ganze Correspondenz des Dichters, bis auf zwei Quittungen von wenigen Zeilen, sieben Namensunterschriften und eine kurze Notiz auf einem Porträt, ist, man weiss nicht, ob durch Armandes Nachlässigkeit, oder durch die Habgier der Frau des Lagrange, dem für die Ausgabe der Werke Molières ein grosser Theil derselben überlassen war, verschleudert worden. Dagegen sind uns eine Anzahl Epitaphe, zum Theil boshafter Art, und ein von de Visé verfasster Nekrolog erhalten.

Sein Grab ist in der französischen Revolution zerstört worden, und von seiner Leiche soll nur noch ein — Knochenfragment erhalten sein.

Molières Wittwe und Tochter.

Die Schicksale von Molières Gattin nach des grossen Dichters Tode sind bekannt. Schon drei Jahre nach dem Hinscheiden ihres Gatten wurde sie in einen schmutzigen Skandalprozess, ein Prototyp der Halsbandgeschichte Marie Antoinettes, freilich ohne Verschuldung, verwickelt, um dieselbe Zeit in einem schmutzigen Pamphlet angegriffen, und 1677 die Frau des Schauspielers Guérin, einem rohen Menschen von zweifelhaften Antecedentien. Guérin

behandelte die alternde Kokette, wie sie es verdiente, und den Aerger der enttäuschten Gattin hatte die einzige Tochter Molières, Madeleine, zu entgelten, die, wahrscheinlich durch Armande ihres väterlichen Vermögens theilweise beraubt[1]), mit Einsperrung in ein Kloster bedroht wurde, und erst durch die Heirath mit einem 59jährigen Edelmanne lange nach ihrer Mutter und Guérins Tode (1705) eine angesehene Lebensstellung erhielt. Nichts ist eben psychologischer, als dass eine treulose Gattin auch das Kind des Mannes hasst, den sie verrathen hat.

Witzig hat man jene Heirath mit Guérin in einem Epigramme besungen, das 1689 anonym erschien. Darin heisst es:

Elle avoit un mary d'esprit, qu'elle aimoit peu,
Elle prend un de chair, qu'elle aime d'avantage.

Höchst wahrscheinlich ist es, dass sie später, wie das die zwar parteiische, aber genau unterrichtete »Fam. Com.« sagt, ihre Jugendsünden durch die Liebe zu ihrem Sohne aus zweiter Ehe und die Sorge für ihren Haushalt zu sühnen suchte. Vom Theater zog sie sich 1694 mit einer Pension von 1000 *L.* zurück. In den Stücken ihres ersten Gatten scheint sie bis zuletzt excellirt zu haben und 1682 wird sie noch als hervorragende Schauspielerin gefeiert. Sie starb am 30. November 1700.

Es ist in neuester Zeit Sitte geworden, den Verrath der Armande Béjart an Molières häuslichem Glück zu vertuschen und zu beschönigen, weil man mit der Gattin

---

1) S. über die Vermögensstreitigkeiten zwischen Madeleine und dem Guérinschen Ehepaare und über die Thatsache, dass sie von der Hinterlassenschaft ihres Vaters, der Mutter und Tante nur 66,000 Francs rettete, die Belege in Souliés »Recherches sur Molière et sa famille«. Uebrigens spielt auch Grimarest hierauf an, indem er von Madeleine sagt: elle a moins hérité des biens de son père, que de ses bonnes qualités.

auch den Gatten zu erniedrigen scheint. Die nach Wahrheit ringende Forschung kennt aber dergleichen diplomatische Rücksichten nicht, und wir meinen, den Dichter in unserer Darstellung nicht erniedrigt zu haben, indem wir seine echt menschlichen Schwächen eingestanden und die schlimmste und verderbenbringendste seiner Verirrungen, die Heirath mit Armande, in das grellste Licht stellten.

XVI.

Molières Originalität als Mensch und Dichter.

Der Charakter Molières.

Zunächst tritt uns der selbstlose Edelmuth und die stets verzeihende Herzensgüte Molières in seinem Verhältniss zu dem eigenen Vater und den näherstehenden Freunden entgegen. Wir sahen schon, wie es der Vater zugab, dass (1645) sein Sohn die Aufopferung für die Mitglieder des »Ill. Th.« mit dem Schuldgefängnisse büsste, und wie Molière nur der Hülfe Aubrys die Errettung aus demselben verdankte. Nur einen Theil des Darlehens erhielt jener edeldenkende Freund zurück, trotzdem dass Molière von Rechtswegen nicht nur diese Summe, sondern eine weit grössere als Antheil an dem mütterlichen Vermögen zu fordern hatte. Und als später (1665) Molière wirklich zwei Drittel dieses Erbtheiles erhält, zahlt er dem Vater das früher Erhaltene zurück, ohne auch nur eine Quittung zu verlangen.

Wenige Jahre später, als der Vater sich in momentan bedrängter Lage befand, unterstützte ihn der Sohn im

Geheimen mit 10,000 F., verheimlicht die Quittung hierüber auch dann, als nach des Vaters Tode er und seine Geschwister sich in das väterliche Erbe theilen. Der weniger grossmüthigen Armande blieb es nach Molières Tode vorbehalten, die Summe von den Erben des alten Poquelin auf gerichtlichem Wege zurückzufordern.

Wie gegen den Vater, so zeigt sich der Dichter den Freunden gegenüber. Da sei denn in der Kürze nur erinnert, wie er ein Förderer und Wohlthäter des d'Assoucy, des Racine, des Lulli, des Baron und selbst fernstehender Künstler gewesen, wie er von allen diesen mit Undank oder doch mit Gleichgültigkeit belohnt worden ist. Ferner, wie sein edler, echt christlicher Sinn ihm das Herz des jansenistischen Pfarrers zu Auteuil, der wahrhaftig dem Schauspieler keine Sympathie entgegenbrachte, eroberte, so dass dieser die trauernde Wittwe Molières noch auf ihrem Gange zu Ludwig XIV. (s. o.) begleitete. Und Einzelne haben denn auch dem edlen Menschen ein tieferes Verständniss oder doch eine freundliche Theilnahme entgegengebracht. Boileau hing an ihm mit hingebender Freundschaft, wie sie dem kalten Verstandesmenschen schwer zuzutrauen ist, Chapelle in seinen Briefen widmete ihm diejenige Theilnahme, für welche der leichtlebige Gesell allein empfänglich war. Ein intimeres Freundschaftsband vereinte ihn mit Lafontaine und Mignard, ja selbst mit so hochstehenden Personen wie Condé, Henriette von Orléans u. A.

Mit diesen edeln und wahrhaft christlichen Zügen vereinen sich, wie so oft, auch kleine, echt menschliche Schwächen. Eine Neigung zu persönlicher Gereiztheit und hell aufloderndem Zorn bekunden schon die rücksichtslosen Anspielungen in der »Critique de l'Ecole des Femmes« und mehr noch die ganz unverhüllte Satire im »Impromtu de Versailles«. Allerdings die gemeine Bosheit

und verleumderische Aufhetzungssucht der Gegner macht eine derartige Rache erklärlich, aber es gibt auch eine erhabene Objektivität der Polemik selbst in der siedenden Hitze des Streites. Viel weniger zu rechtfertigen sind die vernichtenden Angriffe auf Cotin und Ménage in den »Femmes savantes«. Auch im persönlichen Verkehre und bei kleinlichen Anlässen soll der grosse Dichter, wenn anders sein Biograph Grimarest hier nicht gedankenlos nachplappert oder rhetorisch übertreibt, eine nervöse Reizbarkeit und jähzornige Heftigkeit bewiesen haben, namentlich soll eine pedantische Ordnungsliebe öfters zu unerquicklichen Zornesausbrüchen Anlass gewesen sein.

Diese Schwächen hängen mit seinem echt französischen Temperament zusammen, das auch in seinen Komödien Ausdruck findet. Dieses erklärt seine politische Einseitigkeit, die ihn im »Etourdi« z. B. zum gehässigen Feinde Spaniens und später zum spottsüchtigen Verkleinerer des Deutschthums macht. Ebenso zeigt es sich in jenem leichtlebigen, heiteren Verkehr mit gleichgesinnten Freunden, von dem uns Lafontaine eine so anziehende Schilderung hinterlassen, und in den lustigen Fahrten der schönen Tage von Auteuil. Der schwankende Gesundheitszustand des Dichters hielt ihn von Vielem zurück, woran die Andern theilnahmen; leider war diese Rücksicht nicht mächtig genug, um auch dem Zauberbanne des »Ewig-Weiblichen« einen festeren Widerstand entgegenzusetzen.

Im Widerspruch mit dieser gallischen Leichtigkeit steht sein schweigsames, ruhig beobachtendes Naturell, dass den Spott seines Gegners de Visé erregte und auch von ihm selbst in einer Stelle der »Critique de l'Ecole des Femmes« angedeutet wird. Ob diese Eigenthümlichkeit mehr eine angenommene Maske war, um desto ungestörter die Porträts seiner satirischen Darstellung entwerfen zu können, oder ob sie in dem körperlichen Zu-

stande Molières und vielleicht in einer gewissen Uebersättigung an dem Kleinlichen und Vulgären im Menschenleben ihren Grund hatte, das mag dahingestellt bleiben.

Molières moralische, religiöse und politische Richtung.

Viel ist über die Moral, die politische und religiöse Richtung des Menschen und Dichters gestritten worden. Es wäre hier am leichtesten und bequemsten, einfach aus den Dichtungen das Bild des Menschen zu konstruiren, wenn nur die inneren Widersprüche derselben ebenso leicht zu vereinen, die Rücksichten der äusseren Verhältnisse und der bestimmten Tendenzen, welche auf die Gestaltung der Komödien von so weit tragendem Einfluss waren, genauer festzustellen wären! In den ersten Dichtungen — wir haben schon früher mehrfach darauf hingewiesen — bekundet er eine leichtfertige, wenig reflektirende Moral und ein vorschnelles Hinwegsetzen über Sitte und Recht, ernster wird die Moral der reiferen Dichtungen, doch fällt er später wieder in den sittlichen Indifferentismus der Jugendstücke zurück. Wie sollen wir diese Widersprüche erklären? Es ist entwürdigend für Molières Andenken, ihm, mit Schlegel u. a. Kritikern, eine dehnbare Kammerdienermoral zuzuschreiben, die immer das dem Hofe Angenehme für erlaubt und entschuldbar angesehen habe. Nicht minder herabsetzend ist es, mit den Zeitgenossen vom Schlage eines de Visé und Rochemont in dem ersten aller modernen Lustspieldichter nur einen Belustiger der niederen Volksklasse, einen Spass- und Witzemacher, einen »Farceur«, wie es damals hiess, zu erblicken! Und mit dieser Annahme ständen doch der »Tartuffe« und »Don Juan«, vor Allem der »Misanthrope« in unlösbarem Widerspruche.

Wir dürfen, glaube ich, auch in dieser Hinsicht den

grossen französichen Dichter mit unserem Goethe vergleichen. Auch er urtheilte über moralische Fragen und sittliche Probleme nicht als Moralist, sondern als Dichter. Die moralischen Begriffe des grossen Haufens, die oft äusserliche Decenz, welche vor der Versuchung zurückbebt, weil sie ihr nicht gewachsen ist, kannte er nicht, und wo er sie kannte, übersprang er sie; aber die ewigen Gesetze des Guten, Sittlichen und Schönen schrieb ihm sein Dichtergenius tief in das Innere ein.

Theologen und Moralisten haben stets die Moral der Komödien Molières bald mit flammenden Worten, bald mit inhaltsleeren Wendungen bekämpft. Bourdaloue beginnt jene Reihe der theologisch-moralischen Molière-Kritiker, Bossuet, Fénelon, die Jansenisten Arnauld, Baillet schliessen sich ihm an, und Veuillot endet die Reihe. Ihre Kritik ging vom »Tartuffe« aus, gerade wie später Rousseaus Kritik sich hauptsächlich an den »Misanthrope« anlehnte. Unter den Zeitgenossen fand gerade die moralische Tendenz der Komödie überhaupt und speziell der Molièreschen Komödie nur vereinzelte und schwache Vertheidiger. Chapuzeau in der Hist. du théâtre français suchte die Interessen der Kirche und des Theaters zu vereinen. Der Theatiner Caffaro machte (1686) den Versuch, diese entgenliegenden Ziele auch in der Theorie einander nahe zu rücken, wie sie in der Praxis der katholischen Kirche und des Ordens Jesu längst vereint waren, aber Bossuets mächtige Stimme brachte den ehrlichen Priester, der unvorsichtig die Coulissengeheimnisse seiner Kirche verrathen hatte, zum Schweigen. Nichts ist kläglicher, als das armselige Pater peccavi, welches der Priester nachher dem Bischof entgegenbrachte. »Er hätte«: so suchte er sich herauszureden, »nie eine Komödie Racines, Molières oder Corneilles zu Ende gelesen, hingegen kenne er einzelne Komödien Boursaults.« Fléchier hatte bereits früher

(1665) auf den Unterschied der vom heil. Augustin verurtheilten römischen Komödie und der des XVII. Jahrhunderts hingewiesen, auch die Stellung der Schauspieler etwas zu rehabilitiren gesucht, und später hatte der Skeptiker St. Evremond den Tartuffe geradezu als eine Schule der wahren Frömmigkeit hingestellt. Ein eigenthümlicher Versuch eines Anonymus war es, den grossen Dichter in der Schrift: «Molière et Mercure aux prises avec les philosophes« (1709) zum Orthodoxen zu machen. Ueber den Vorwurf des politischen Servilismus, welchen in unserem Jahrhundert jener Roederer gegen die »Précieuses«, die »F. S.«, den »Amphitryon« und »Misanthrope« richtete, kann die heutige Kritik zur Tagesordnung übergehen, nicht abgeschlossen ist aber der durch Louis Veuillots Pasquill: »Molière et Bourdaloue« (1877) hervorgerufene Streit. Auch Veuillots Galle ist durch den Tartuffe gereizt worden, und die Hauptbedeutung seines Angriffes lag in dem Versuche, jene Dichtung moralisch und ästhetisch herabzuwürdigen. Nun ist zwar Veuillot's Haupteinwand, dass die vrais dévots im »Tartuffe« sämmtlich Dummköpfe seien, nur dann zuzugeben, wenn man in Orgon und der Pernelle Abbilder der wahren, d. h. blindgläubigen Frömmigkeit erblickt. Wer vom christlichen Standpunkt aus urtheilt, muss gerade in Cléante den Vertreter der wahren, d. i. auf Ueberzeugung ruhenden Frömmigkeit sehen, und der ist nichts weniger, als ein Dummkopf. Wenn nun freilich schon die Veuillots der Zeit Molières behaupteten, dass der Dichter die Grenze der wahren und falschen Frömmigkeit nicht scharf genug gezogen, dass er Manches dem Spotte preisgegeben habe, was der wahren, wie der falschen Frömmigkeit eigen sei, so trifft das wieder insofern zu, als Cléante-Molière nur zwei Klassen von Christen, nämlich die, welche ihr Christenthum durch Werke der Liebe bethätigen, und die eigent-

lichen Heuchler in der Weise Tartuffes zu kennen scheint. Dass dazwischen noch eine grosse Klasse von Christen liegt, bei denen die christliche Frömmigkeit anerzogen, gewohnheitsgemäss, nicht durch Werke der Liebe bethätigt, aber auch keineswegs aus berechnender Heuchelei hervorgehend ist, wird von Cléante ignorirt. Wie Cléante, so stellt sich auch Molière in der früher besprochenen Vertheidigungsschrift des »Tartuffe« auf jenen Standpunkt, der nur die Heuchelei von der wahren Frömmigkeit scheidet. Wie er zu der äusseren kirchlichen Frömmigkeit gestanden, das können wir nur vermuthen. Doch ist es nicht ganz willkürlich, wenn wir annehmen, dass der grosse Dichter jenes mechanische, nur äusserlich bethätigte Christenthum zugleich mit dem Tartuffethum preisgegeben und kirchliche Ceremonien nur aus Klugheitsrücksichten beobachtet habe. Wir wissen von ihm nur, dass er Ostern 1672 das Abendmahl genommen und dass er im Tode nach geistlichem Beistand sich umgeblickt hat. Auch ihm mögen wohl, wie dem Cléante, das gedankenlose Christenthum und die äusseren Formen kirchlicher Frömmigkeit mit dem erheuchelten Christenthum und den berechneten Machinationen frommer Schurkerei zusammengefallen sein und die damaligen Verhältnisse des Hoflebens mochten ihm Recht geben. Dagegen zeigte er in vielen Handlungen seines Lebens, dass die ethischen Wahrheiten des Christenthums ihn tief durchdrungen hatten, dass namentlich der Grundsatz der christlichen Liebe die Schlacken gemeiner Selbstsucht von ihm abgestreift hatte. Ebensowenig ist ein Gegensatz zu den Lehren und Dogmen der Kirche in Molière nachweisbar. Man muss sich hüten, mit Rochemont und anderen »christlichen« Gegnern des Dichters aus Don Juans Skeptizismus Schlüsse auf Molières religiöse Richtung zu ziehen, denn offenbar ist hier nicht der Held der Dichtung, sondern

Sganarelle das Mundstück des Autors. Diese Annahme ist nicht dadurch zu widerlegen, dass Sganarelle eine komische Person sei, da gerade in jenen religiös-deistischen Exkursen diese Komik, mit Ausnahme einer Stelle, gar nicht hervortritt. Nimmt man aber an, dass Sganarelle nur zur Belustigung des Parterre sich zum Vertheidiger religiöser Wahrheiten aufwerfe, so stellt man sich auf Rochemonts Standpunkt und gibt den Verleumdern Molières die beste Waffe in die Hand.

Wenngleich nun die Identifizirung des Deisten Sganarelle mit Molière keinesfalls den Letzteren als einen dogmatisch gläubigen Christen hinstellt, so spricht doch die gesammte religiöse Richtung der Zeit dafür, dass Molière in keinem negativen Verhältniss zur Kirchenlehre gestanden habe. Auch die Einwirkung Gassendis, selbst wenn wir sie genau feststellen könnten, beweist eine solche Annahme keineswegs, denn jener Epikuräer des XVII. Jahrhunderts suchte einen Standpunkt festzuhalten, auf dem philosophische Forschung und kirchliche Doktrin sich frei nebeneinander bewegen könnten.

Wie auf ethisch-religiösem Gebiete Molière nur die Heuchelei mit den schärfsten Waffen bekämpft, so trifft auch sein Spott nicht die Dogmen der Kirche, sondern die abergläubischen Auswüchse derselben[1]).

Und mit ähnlicher Reserve haben wir über den politischen Standpunkt Molières zu urtheilen. Unverrückbar fest stand ihm die göttliche Majestät des Königthums; mit sarkastischem Skeptizismus betrachtete er dagegen die adligen Prätentionen, soweit sie nicht auf Verdienst, Begabung und Geistesbildung sich gründeten. Sein vernichtender Spott hat aber hier ebensowenig, wie dem Kirchenthume gegenüber, einen ausschliesslich negativen

1) Tartuffe II, Sc. 5, éd. Despois S. 454.

Charakter; er will nicht die gesellschaftlichen Zustände untergraben und zerstören, sondern nur deren schlimme Auswüchse; die höfische Korruption, die leichtfertige Gewissenlosigkeit, den bornirten Hochmuth, die gespreizte Eitelkeit, die fade Schmeichelei u. s. w. bekämpfen. Nur durch die Verhältnisse genöthigt und durch die eigene Loyalität getrieben, gab er dem Könige zu Gefallen diese Opposition auf. Ein Vorläufer der grossen französischen Revolution oder auch nur der destruktiven Theorie des XVIII. Jahrhunderts ist Molière in politischer Hinsicht keinesfalls gewesen; wie jeder wahrhaft bedeutende Mann steht er mit seinem innersten Denken in den Ansichten der Zeit. Dem korrumpirten Adel gegenüber vertritt er die Rechte des besseren, sittlich denkenden Bürgerstandes. Dagegen bekämpft er die Entsittlichung dieses Standes und namentlich der unteren Klassen ebenso scharf wie die des Adels, und wie sehr auch jene Scapins und Mascarilles durch ihre unvergleichliche Komik uns ein heiteres Lächeln abgewinnen, so haben wir doch nicht den Eindruck, dass Molière, als ein Eugène Sue des XVII. Jahrhunderts, das korrumpirte Proletariat habe verherrlichen oder idealisiren wollen.

Molières Verhältniss zu der Wissenschaft.

Auch der Gegensatz des Dichters zur Philosophie, Philologie, Rechts- und Heilkunde jener Zeit ist nicht völlig bestimmt anzugeben. Dass Molière ein Feind aller abstrakten Schulweisheit war, in welches Gewand sie sich auch hüllen mochte, und dass er die Vertreter der unwissenschaftlichen Gelehrtentradition jener Zeit dem Spotte preisgab, ist ganz unzweifelhaft; aber unklar ist z. B. sein Verhältniss zu Descartes, zu Gassendi, zu den skeptischen Ansichten seines Freundes Mauvillain. Als ganz sicher

ist anzunehmen, dass die Aristotelische Philosophie in ihm einen entschiedenen Gegner hatte, das Philologen, selbst von der Bedeutung des Ménage, ihm als einseitige und lächerliche Schulgelehrte, als »Pedanten« erschienen, dass er an der Juristerei seiner Zeit vor Allem den äusserlichen Formelkram und die oft unlautere Rabulistik erkannte und bekämpfte und dass er die medizinische Weisheit der Pariser Aerzte nicht minder, als die Fakultät zu Montpellier hasste und verspottete. Ob aber alle diese Antipathien mehr instinktiven oder reflektirenden Charakters waren, ob sie auf eingehender Sachkenntniss, oder auf einem schöngeistigen (auch den grössten Dichtern, z. B. unserem Goethe eigenthümlichen) Aburtheilen ruhten, ist gar nicht auszumachen.

Molières Verhältniss zur Schauspielkunst.

Das Verhältniss des Schauspielers Molière endlich zu der traditionellen Schauspielkunst seiner Zeit muss gleichfalls als unerforscht angesehen werden und nur sehr allgemeine Unterschiede zwischen der Molièreschen Theater*schule* und der Theater*dressur* des Hôtel de Bourgogne lassen sich feststellen. Auch über das schauspielerische Talent Molières, dessen Vielseitigkeit oder etwaige Mängel und Einseitigkeit vermag Verf. sich aus dem Ueberlieferten kein sicheres Urtheil zu bilden; wer darin glücklicher ist, möge ergänzend eintreten.

Endlich wäre es recht interessant, über die inneren Beziehungen des grossen Dichters zu den neben ihm wirkenden Künstlern etwas Genaueres festzustellen, — wenn wir nur etwas Sicheres und Genaueres feststellen könnten. Lagranges Reg. zeigt uns zwar, dass damals, wie auch jetzt, im Künstlerstande das Geldinteresse dominirte, dass es an erbärmlichen Differenzen des lieben

Mammons wegen, nicht fehlte, dass Engagements geknüpft und gelöst wurden, wie es der Vortheil erheischte. Von Molière spricht das Registre stets zwar in anerkennendem, aber doch nicht begeistertem Tone, und selbst die Erwähnung seines Todes hat eine verletzende, fast polizeiliche Kürze. Mag nun der Zweck des Registre auch die rein finanziellen Notizen in den Vordergrund stellen, nimmermehr spricht man mit solcher Kälte über einen so jäh und mit solcher Selbstaufopferung dahinsinkenden Mann, wenn man in einem tieferen Verhältniss zu ihm gestanden hat! Anders ist der Ton in jener Préface, aber hier hat die verklärende Ferne der Zeit und die zunehmende »Gloire«, welche den bei Lebzeiten vielverkannten Dichter nach dem Tode umgab, vielleicht ebenso sehr die Phantasie, als die Ueberzeugung beeinflusst.

Das »Impromptu de Versailles« zeigt Molières Stellung zur Truppe auch nicht in idealstem Lichte! Wie jeder Theaterleiter hatte er Kräfte, die ganz seinen Intentionen nachwirkten, vor Allem den Lagrange, und wieder andere Mitglieder, die stets zu mäkeln und zu nörgeln hatten und nie in ihrer Selbstsucht befriedigt werden konnten. Namentlich die Damen scheinen ihm, nach dem Selbstzeugnisse im Impromptu und dem oben angeführten Briefe Chapelles zu urtheilen, mancherlei Schwierigkeiten bereitet zu haben.

Für eine überzeugungsvolle Hingabe jener Schauspieler möchte es sprechen, dass nach dem 11. Oktober 1660 Niemand den seines Theaters beraubten und in seiner Existenz bedrohten Dichter verliess, trotz lockender Anerbietungen aus dem gegnerischen Lager; aber was beweist diese vereinzelte Handlungsweise, deren Motive wir nicht einmal kennen, gegenüber so vielen anderen Fällen?

Wie seinen Mitmenschen überhaupt, so zeigte sich Molière auch den schwer zu lenkenden »bêtes de comédiens«

gegenüber als theilnehmender, liebevoller Freund. Ihre Familienfeste beehrte er mit seiner Gegenwart, besonders Pathenstellen scheint er, wohl »der Noth gehorchend, nicht dem eigenen Triebe«, häufig übernommen zu haben.

Allgemeine Bemerkungen über Molières Stellung im Leben.

Im Allgemeinen darf man behaupten, dass der Dichter unter den Zeitgenossen eine isolirte, nur von Wenigen verstandene und gewürdigte Stellung einnahm, ähnlich, wie ein Jahrhundert später unser grosser Landsmann Goethe. Wenn es ein Trost sein kann für dergleichen Verkennung, sich wenigstens in wohlsituirten und behaglichen äusseren Verhältnissen zu wissen, so war dieser Trost ihm zu Theil geworden. Die Inventaraufnahme, wie sie nach Molières Tode gemacht wurde, ergibt einen Effektivbestand von 18,000 Fr. (nach unserem Geldwerthe etwa 72,000—80,000 Fr.); dazu kamen noch 25,000 Fr., die er von seinem väterlichen Vermögen erhalten hatte, also 43,000 Fr. (= 172,000—215,000 Fr.), wovon allerdings 3000 Fr. Schulden abgehen. Bei grösserer Oekonomie hätte der Dichter ein ganz anderes Vermögen hinterlassen können, aber, wie grosse Bühnenhelden es zu thun lieben, verschwendete er für Wohnung, Meublement und Luxusgegenstände grosse Summen. Seine beiden Wohnungen in Paris und Auteuil kosteten jährlich 1700 Fr. (= 6800 bis 8500 Fr.), ein Sümmchen also, um dessentwillen selbst eine Koryphäe des Dresdener Hoftheaters den grossen Kollegen anstaunen würde; sein Silbergeschirr repräsentirte einen Werth von 6240 Fr. (= gegen 30,000 Fr.), und das Ehebett allein soll 2000 Fr. werth gewesen sein. Aehnlich luxuriös ist das übrige Mobliar, die Theatergarderobe und die Bibliothek. Ich will hier nicht auf

Einzelheiten eingehen, da ich für deutsche Leser, nicht für das nationalfranzösische Interesse schreibe, doch werden die genannten Thatsachen diejenigen Literarhistoriker beruhigen, welche sich einen grossen Dichter nur als einen Menschen vorstellen können, der zu einem langsamen Hungersode von der Mitwelt verurtheilt wird, und dem dann die Nachwelt zu spät Tempel der Unsterblichkeit errichtet.

Molières dichterische Originalität.

Die vielseitige Belesenheit und das universale literarische Interesse des Dichters finden in den Komödien ihren deutlichsten Ausdruck. Keiner von seinen Vorgängern oder Nachfolgern in der dramatischen Dichtung hat das antike und moderne Element so genial zu vereinen und so harmonisch zu versöhnen gewusst, wie Molière. Die römische, italienische, spanische Komödie, die halb antiken, halb modernen Formen der französischen Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts, die Anregungen, welche die ältere nationale Dichtungsform gab, Alles ist von Molière nachgeahmt, verschönert, verbessert und mit dem eigenen, weit überlegenen Dichtergenius durchdrungen worden. Neben den typischen Charakteren der römischen, italienischen und theilweise auch der spanischen Komödie finden sich Personen, die ganz aus den Zeitanschauungen und Zeitverhältnissen hervorgegangen sind. Wir haben an früheren Stellen der Biographie auf das Schablonenhafte hingewiesen, welches die Figuren der tyrannischen Väter, der intriguanten Diener und Dienerinnen, der halb soubrettenhaften Liebhaberinnen und modischer Liebhaber noch als unverkennbares Merkmal ihres römischen oder italienischen Ursprungs an sich tragen, oder daneben auch die zahlreichen, durchaus selbständig entworfenen, oder original nachgebildeten Charaktere erwähnt. Wir

wollen in dlesem zusammenfassenden Resumé nicht mit Wiederholungen ermüden, und nur die scheinbar sich widersprechenden, in historischer Hinsicht aber wohl zu vereinenden Thatsachen konstatiren, dass Molière einmal der unoriginalste und doch wieder der originalste aller Komödiendichter gewesen ist. Seine Schwächen nnd Einseitigkeiten, das Typische der Personenbenennung[1]) und Charakterzeichnung, die Aeusserlichkeit mancher dramatischer Lösungen, die der antiken Komödie entlehnte Apostrophe an das Publikum, welche der »Sganarelle« und zuletzt die »Ecole des Maris« adoptiren, die häufigen Verletzungen der herkömmlichen Moral zu Gunsten des komischen Effektes, sind auf die Vorbilder Molières zurückzuführen. Daneben aber welche Vielseitigkeit der Lebensanschauungen, Berufsklassen, der Kontraste und Modifikationen in der Charakterzeichnung. Alle Stände des damaligen Frankreichs sind in ihren mannigfachen Formen und Abstufungen von Molière porträtirt worden, die edelsten und erhabensten Gefühle des menschlichen Herzens wechseln mit den niedrigsten und lächerlichsten. Nie ist eine einseitige Tendenz, mit Ausnahme vielleicht der gegen Aerzte, Advokaten und Schulgelehrte gerichteten Stellen, bemerkbar; dem unwürdigen Vertreter eines Standes oder einer Lebensrichtung wird stets ein noblerer Standes- oder Geistesgenosse gegenübergestellt. Ich möchte darum nicht behaupten, dass Molière hoch über den Parteien und Gegensätzen der Zeit gestanden habe, denn seine Antipathie gegen bestimmte Kasten und Richtungen, gegen Hofleute, Heuchler, Emporkömmlinge, gegen gelehrtes Zopfthum, herkömmliche Standes- und Familientraditon, gegen selbstsüchtige Haus-

---

1) Sganarelle, Ariste, Elvire, Lisette, Mascarille, Ergaste u. s. w. sind Bezeichnungen bestimmter, zum Theil stets wiederkehrender Charaktertypen.

tyrannei und materiellen Egoismus u. s. w. ist ja mit aller Schärfe ausgesprochen; aber er kannte alle Stände und Lebensrichtungen und entwarf von ihnen ein treues, der Wirklichkeit in den Grundzügen entsprechendes Bild. Seine eigene Lebensanschauung ist eine bürgerlich-demokratische, deren schönste Zierde die dankbare Treue gegen den angestammten Herrscher ist.

Von unserem Goethe und Schiller hat man nicht mit Unrecht behauptet, dass der eine nur weibliche, der andere nur männliche Charaktere recht verstanden und vollendet gezeichnet habe, während man Shakespeare die meisterhafte Schilderung aller Charaktere nachrühmt. Ein ähnliches Lob darf dem grossen französischen Komödiendichter nicht vorenthalten werden, und unübertroffen reich und vielseitig ist die Zeichnung der weiblichen Charaktere. Zwar hie und da hat die französische Tradition und die nationale Auffassung der Liebe als kokette Tändelei und modischer Zeitvertreib auch diese Charakterzeichnungen verunstaltet und verdorben. Doch mit gleicher Meisterschaft weiss Molière erhabene und ideale Frauengestalten, wie seine Elvire, niedrig denkende Bürgerfrauen und Mädchen aus dem Volke (Mme Jourdain, Jacqueline, Martine, Nicole, Marinette etc.), gewitzte und vorlaute Dienerinnen, wie die Lisetten, die Dorine, die Toinette, abgefeimte Kupplerinnen und Intriguantinnen, wie Frosine und Nérine, herrische Mütter, kokette Salondamen, unlautere Gattinnen, verdrehte Blaustrümpfe, unverdorbene Backfische, naive Kinder u. s. w. u. s. w. zu zeichnen. Die Reichhaltigkeit und Wahrheit der von ihm selbständig oder doch in originaler Nachdichtung entworfenen männlichen Figuren bedarf wohl kaum eines Hinweises.

Denselben Universalismus bekundet die äussere Form der Dichtungen. Die Gegensätze der höheren, öfter ans

Tragische anstreifenden Komödie und der niedersten auf die Lachlust berechneten Posse, des höfischen und wieder verletzend demokratischen Tones sind oft in denselben Stücken vereint. Alle der Poesie dienenden Künste, Tanz, Instrumentalmusik, Gesang, sind in den Dienst seines Dichtergenius gezogen worden. Mit gleicher Sicherheit beherrscht er das dramatische, wie das lyrisch-musikalische Element, wie er denn selbst eingehendes Verständniss und reges Interesse für alle Formen des Musikalischen bekundete.

Die Sprache seiner Komödien vereint die Volkssprache mit der gewählten Sprache des Salons, die älteren, ungeglätteten Sprachformen mit der modernen, gräcisirten Eleganz. Nur einseitige Sprachkritiker haben dies übersehen oder dem Dichter aus diesem unleugbaren Vorzug einen Vorwurf machen können. Das harmonische Band, welches diese disparaten Formen zusammenschliesst, ist der vollendete, von Boileau so hoch gepriesene Reim (s. Sat. II, à M. de Molière). Und doch beherrscht Molière mit derselben Meisterschaft und Sicherheit die Formen der Prosa, und wieder nur einseitiges Vorurtheil und ein kleinliches Kritisiren vermag über die Prosadichtungen den Stab zu brechen.

Ein frühgereifter Dichter war Molière keineswegs, und erst allmälig schwang er sich aus der Abhängigkeit von den antiken und modernen Vorbildern zur Meisterschaft über dieselben auf. Am unselbständigsten steht der jugendliche Dichter den italienischen Modestücken gegenüber, mit weit grösserer Freiheit ahmt er schon einen Terenz und Plautus nach. Die knappere Kürze, die meisterhafte Dialogisirung, die witzigen Pointen geben den entlehnten Scenen eine weit grössere dramatische Wirkung, die Charakterzeichnung wird individueller, tiefer und lebenswahrer. Ein bestimmter Grundgedanke, eine

scharf hervortretende Tendenz giebt den vagen Allgemeinheiten des Plautus und Terenz ein reicheres Leben, nationalere Färbung. Endlich die ihm voraufgehenden französischen Dramatiker, soweit er sie auszunutzen sucht, sind im Verhältniss zu ihm nur Handlanger, die einzelne Bausteine zu den kunstvollen Schöpfungen Molièrescher Dichtungen herbeitragen. Nicht in gleichem Masse überlegen, und doch nicht so abhängig, wie von den Römern und Italienern, zeigt sich Molière den spanischen Dramatikern des 17. Jahrhunderts gegenüber. Ihnen entlehnt er nur vereinzelte Scenen, untergeordnete Motive, unbedeutende Charakterzüge, nicht die Grundgedanken und Grundzüge seiner Komödien.

Den Unterschied zwischen Molière und den früheren französischen Lustspieldichtern hat man, einem beliebten Schema folgend, oft dahin formulirt, dass erstere nur die Situations- und Intriguenkomödie kultivirt, Molière erst die Charakterkomödie angebahnt habe. Das ist nicht ganz unzutreffend, denn auch die früheren Perioden weisen Charakterkomödien auf. Ebensowenig darf man behaupten, dass Molière ein Schöpfer der socialen Tendenzkomödie sei, auch eine solche bestand schon früher, selbst in der noch wenig entwickelten französischen Dramatik. Wohl aber darf man behaupten, dass Molière zuerst von Allen und ausschliesslich Charaktere gezeichnet hat, die ganz dem Leben entnommen, frei von psychologischen Widersprüchen und Unebenheiten und nicht mit nebensächlichen, uncharakteristischen Zügen überladen sind. Ebenso hat er zuerst sociale Tendenzen in scharfer, rückhaltloser Weise ausgesprochen, die Gebrechen der Zeit ohne alle Verschleierung oder antike und mythologische Hülle zum Zielpunkt der Satire gemacht und den Krebsschaden des ganzen »siècle de Louis XIV.«, die weltliche und geistliche Heuchelei, tief ins Herz getroffen. Darf man auch

von den Lustspieldichtern einer früheren Periode keinesfalls sagen, dass sie, mit unserem Schiller zu reden, Menschen gezeichnet, bevor sie Menschen gekannt, so fehlt ihnen doch die Gabe, das Individuelle zu verallgemeinern und, ohne schablonhaft zu zeichnen, die Resultate vereinzelter Beobachtung zu einem poetisch verklärten Gesammtbilde zu vereinen. — Neben dieser realistischen Seite der Molièreschen Dichtungen darf man die ideale nicht übersehen. Namhafte Kommentatoren und Kritiker unseres Volkes haben in dem grössten der französischen Dichter doch nur einen nüchternen, verständigen Beobachter, einen witzigen Kopf »ohne Phantasie und Humor«, einen treuen Sittenschilderer und Charakterzeichner ohne poetisches Genie und idealen Schwung zu erblicken vermocht. Nun will ich nach Humberts sehr eingehender Darlegung nicht noch einmal nachweisen, dass Molière Phantasie, Humor und Gefühl besessen habe, dass er wirklich, um ein oft missverstandenes und gemissbrauchtes Bild zu wiederholen, ein »Dichter von Gottes Gnaden« gewesen sei, aber die idealen Elemente seiner Dichtungen mögen hier kurz hervorgehoben werden. Schon der herrliche Rhythmus, die kunstvolle Versifikation verräth mehr als einen blossen poetischen Routinier, und auch die Prosa erhebt sich an pathetischeren Stellen zu einer edlen und idealen Form. Mehr noch bekundet es die ideale, echt poetische Geistesrichtung Molières, dass neben dem Kleinlichen und Vergänglichen in der menschlichen Natur, auch das Reine, Selbstlose und Unsterbliche seinen dichterischen Ausdruck findet. Aus der Menge jener echt realen Figuren der Sganarelles, Mascarilles, Scapins, Jourdains, Pourceaugnacs, Orgons u. s. w. ragt ein Alceste mit seinem weltverachtenden Idealismus, ein Cléante mit seiner erhabenen Toleranz und tiefempfundenen Frömmigkeit, ein

selbstlos sich hingebender Liebhaber, wie Clitandre, und der ihm verwandte Valère, hervor, und selbst ein Don Juan hat in seinem aus Uebersättigung hervorgehenden Pessimismus ebenso viel mit der realen und alltäglichen Seite der Menschheit, wie mit ihrem idealen und grossartigen Streben gemein. Wieder steht neben den Figuren der vulgären Dienerinnen, bornirten Bürgerinnen, schüchternen Liebhaberinnen, prüden Jungfern und koketten Hofdamen ein hochherziges, aufopferungsfähiges Weib, wie Elvire (im Don Juan), eine reine, echt weibliche Gestalt, wie Agnes, ein willenskräftiges und zugleich anmuthvolles Mädchen, wie Henriette, ein scharfblickender, schlauberechnender Charakter, wie Julie (im Pourceaugnac). Wozu alle die idealen Figuren aufzählen, die sich in Molières Dichtungen finden? Schon die angeführten beweisen, dass ein Dichter, der sie zu schaffen vermocht, nicht ein blosser Verstandesmensch, sondern ein vollendeter Kenner und meisterhafter Schilderer des menschlichen Herzens und desshalb ein Mensch voll Gefühl und Phantasie — denn ohne tieferes Gefühl lernt Niemand das menschliche Herz erkennen und ohne reiche Phantasie es schildern — gewesen ist.

Die realen Züge in Molières Dichtungen, mögen sie auch am meisten verstanden und am beifälligsten angegesehen werden, sind zugleich die vergänglichsten; des Dichters Unsterblichkeit ruht auf dem Idealen, das er geschaffen. Ohne Bedeutung für unsere Zeit sind die satirischen Abbilder der Aerzte, der Advokaten, der Pedanten, der Provinzialen, der Philister; wir vermögen sie ohne einen Aufwand gelehrter Studien und historischer Notizen kaum zu verstehen. Auch die tyrannischen Hausdespoten, die raffinirten Dienstboten, die bornirten Alten, die unweiblichen und unnatürlichen Preziösen und »gelehrten Frauen« haben zwar noch Berührungspunkte mit

unseren Verhältnissen, aber ein universaleres Interesse dürfen sie nicht in Anspruch nehmen. Hingegen die Alcestes, die Tartuffes, die Don Juans sind Kinder aller Zeiten und ihre poetisch-idealen Abbilder werden darum Zeiten und Nationen überdauern! Desshalb haben diese drei Dichtungen den unsterblichen Ruhm des Dichters begründet, während die anderen ihm in höherem oder niederem Grade nur die erste Stelle unter den Lustspieldichtern seiner Zeit sichern. Man wolle nicht einwenden, dass ein Voltaire den »Tartuffe« herabsetzt und Rousseau den »Misanthrope« bekämpft, denn ein philosophischer Tartuffe wird das Philosophiren über das Tartuffethum nicht eben lieben, und ein Misanthrop, wie Rousseau, sieht nicht gern ein eigenes Porträt, dass ferner die gebildete Menge die anderen Dichtungen mehr liest und bewundert, denn sie sucht in erster Linie Unterhaltung und Belustigung und scheut oft die ernste Reflexion; dass die Tagesbühnen sich mehr und mehr von jenen drei Werken abwenden, denn für sie ist wieder der Geschmack der gebildeten und ungebildeten Menge massgebend. Der unparteiische Kritiker mag zwar diesen Meisterwerken einzelne Mängel vorwerfen, aber er wird nie sich verleiten lassen, einen »Malade imaginaire« über den »Misanthrope«, einen »Avare« über »Tartuffe«, einen »Dandin« über »Don Juan« zu stellen.

Die Werthschätzung Molières in der Gegenwart.

Während so Molière in Deutschland weder in der Kritik, noch in der Meinung der Gebildeten, noch auf der Bühne einen dem Shakespeare und unseren grossen Dichtern ebenbürtigen Platz sich errungen hat, ist in Frankreich wie in England seine Stellung als Dichter eine fast unbestrittene. In Frankreich strebt sogar eine leicht

begreifliche nationale Ueberschätzung dahin, die Schwächen des Dichters und die Flecken des Menschen zu mildern und zu verdecken. Nur jene nie zu versöhnende Clique der Ultramontanen verfolgt den Dichter des »Tartuffe« mit unauslöschlichem Hasse und glaubt diesen nicht besser vernichten zu können, als wenn sie zugleich den Menschen herabwürdigt und profanirt. Veuillot in dem oben angeführten Buche richtet seine verbissene Kritik gegen den Menschen und Schauspieler, um in zweiter Linie auch den Dichter zu treffen. Wie schwer aber auch die erstere Aufgabe sein muss, bekundet schon der Titel des Buches: Molière et Bourdaloue. Nicht anders glaubt man den weltmännischen Dichter herabsetzen zu können, als indem man einen überzeugungsvollen Geistlichen ihm an die Seite stellt. Diesen Jesuitenkniff hat Lapomeraye in seiner Entgegnungsschrift: »Molière et Bossuet« paralysirt, indem er den diplomatischen, oft von recht weltlichen Motiven geleiteten Priester mit dem höfischen Weltkinde verglich. Veuillot scheut sich nun nicht, durchblicken zu lassen, dass Molière, wie einst Papst Alexander Borgia, zugleich Vater und Gatte gewesen sein könne, und gibt damit seinem Gegner Lapomeraye die beste Vertheidigungswaffe in die Hand. Was über und gegen die beiden Hauptdichtungen Molières, »Tartuffe« und »Misanthrope«, gesagt wird, ist so spitzfindig und doch so ideenarm, dass Lapomeraye wieder ein leichtes Spiel hat. Die Personen des »Misanthrope« sollen Egoisten sein, Alceste nicht minder, als die Hofleute und Philinte! Etwas weniger schroff, als Alceste, wird Célimène beurtheilt, denn nach Veuillot sind einmal alle Frauen, »gewisse Ausnahmen vorbehalten, von Natur Koketten«, nur kann der fromme Zelot es der koketten Dame nicht verzeihen, dass sie nicht, wie die Pariser Modekoketten neuester Zeit, gewissenhaft alle kirchlichen Formen er-

fülle. Am Tage den amant und des Morgens schon seinen Gott betrügen, das ist somit der Grundsatz Veuillotscher Moral. Der gegen den Tartuffe gerichtete Haupteinwand, dass Molière nicht von Gott berufen sei, um in einer Komödie die Heuchelei zu geisseln, ist so wenig originell und neu, dass wir ihn unberücksichtigt lassen dürfen.

Auch in Deutschland hat die freiere religiöse Richtung Molières einst seine Anerkennung als Dichter sehr gehindert, hauptsächlich aber steht ihm, neben dem Vorurtheil gegen französische Dichtung überhaupt, die unleugbare nationale und selbst Pariser Färbung seiner meisten Komödien entgegen, die freilich bei demjenigen selbstverständlich ist, der nie die Grenzen des Vaterlandes überschritten und Dreiviertel seiner Lebenszeit in dem nächsten Gesichtskreise der Hauptstadt zugebracht hat. Ein Weltdichter kann nur der sein, welcher die Welt, nicht die Nation, zum Spiegelbilde seiner dichterischen Schöpfungen macht.

XVII.

Interpreten und Nachahmer Molières.

a. Edition und Kritik.

Wie alle Autoren jener Zeit, wurde auch Molière häufig durch den Raubdruck, der damals besonders in Amsterdam ungescheut betrieben wurde, geschädigt. Die Prozesse in diesen Fällen — wie denn der Dichter einen solchen Prozess gegen den Raubdrucker Jean Ribon zu führen hatte — waren schwierig und unsicher, und gegen den Nachdruck ausserhalb Frankreichs gab es kein Rechtsmittel.

Im Jahre 1666 wurde sogar ohne Zuthun des Dichters eine Gesammtausgabe seiner Werke von G. Quinet veröffentlicht, und auch sonst fehlt es an Nachdrucken der in Einzelausgaben erschienenen Stücke keineswegs. Im Jahre 1671 kam desshalb Molière auf den Gedanken, sich ein königliches Privileg für die Herausgabe seiner Stücke zu verschaffen, welches sich auf neun Jahre erstreckte. Durch dasselbe wurde nicht nur der Nachdruck, sondern auch der Abdruck von Bruchstücken verboten. Unter dem Schutze dieses Privilegs machte er sich selbst an

eine Gesammtausgabe seiner Komödien, doch überraschte ihn vor Vollendung der Tod. Erst 1674/75 erschien dieselbe bei Denys Thierry in 7 Bänden, und sie enthält ohne Zweifel eine Textverbesserung der bei Lebzeiten des Dichters erschienenen Einzeldrucke. Nur der »Malade imaginaire«, dessen Edition natürlich Molière selbst nicht mehr vorbereiten konnte, hat einen nicht korrekten Text, und 6 kleinere Stücke fehlen ganz, da der Dichter ihre Herausgabe überhaupt nicht beabsichtigt zu haben scheint.

1682 erschien die nach Molières Originalmanuskripten gearbeitete und die Theatertradition, die bekanntlich sich manche willkürliche Aenderungen gestattet, berücksichtigende Ausgabe von Lagrange und Vinot, welche auch die in der vorigen Ausgabe fehlenden 6 Stücke (D. Garcie, Don Juan, Mélicerte, Impromptu, Am. magn. Comt. d'Escarb.) mit aufnahm. Die Abweichungen von der Edition 1674/75 sind nicht beträchtlich, und, durch Polizeirücksichten gezwungen, musste auch der Text einzelner Stücke verstümmelt werden. In dieser Hinsicht bieten die holländischen Ausgaben (1683—1691 u. 1691/94) wünschenswerthe Ergänzung. Den Werth der Ausgabe von 1682 hat Aimé Martin in seiner Molière-Ausgabe von 1844 sehr anerkannt und den Text der zu Molières Lebzeiten erschienenen Editionen in 261 Fällen danach geändert. Natürlich muss die eigentliche Grundlage der späteren Editionen nicht die Ausgabe von 1682, sondern die von 1674/75 bleiben, da Molière zum grossen Theile sie selbst leitete, und keinerlei willkürliche Aenderungen des vom Dichter revidirten Textes hier vorgenommen wurden.

Um aber einen Einblick in die geschichtliche Fortbildung des Textes zu gewinnen muss man von den Originalausgaben ausgehen, dann die Revisionen in der Ausgabe 1674/85, endlich die Ausgabe 1682 mit ihren durch die holländischen Editionen gegebenen Ergänzungen

berücksichtigen. Von den bedeutendsten Editoren Molières, Louis Moland, und Despois, ist die Ausgabe 1674/75 wohl nicht in genügender Weise berücksichtigt worden, auch hat erst neuerdings (1874) Lacroix in der Schrift: »La véritable édition originale des œuvres de Molière« ihren hohen Werth im Wesentlichen zweifellos gemacht.

Die viel angeführte Ausgabe von Marc Antoine Joly (1734) mit ihrer Konjekturalkritik und oft willkürlichen Scenentheilung hat dagegen keinen authentischen Werth.

In dankenswerther Weise sind kürzlich (1872—74) die zu Molières Lebzeiten veröffentlichten Ausgaben von Alph. Pauly (Paris, A. Lemerre) und die ursprünglichen Texte von Lacour (Paris, Jouaust, 1876—1882) wieder herausgegeben worden.

Mit gleicher Sorgfalt, Begeisterung und Hingebung ist von jeher in Frankreich auch die Molière-Kritik gepflegt worden. Als Begründer der eigentlichen Molière-Kritik (denn die parteiischen Urtheile des Jansenisten Baillet, des einseitig auffassenden Perrault, des Skandalhistorikers Grimarest und selbst Voltaires sind ohne grosse Wichtigkeit) darf man den Italiener Riccoboni ansehen, der im Jahre 1736 eine Schrift »Observations sur le génie et la comédie de Molière« veröffentlichte. Freilich fehlt diesem Kritiker eine genaue Kenntniss der von Molière nachgeahmten antiken und spanischen Dichtungen, und die affektirte Moralität seiner kritischen Bemerkungen verräth den Geist einer mehr philosophisch, als poetisch gestimmten Zeit.

Der moralische Standpunkt in der Beurtheilung Molières wird noch einseitiger von J. Jacques Rousseau hervorgehoben, der zwar die persönlichen Vorzüge des grossen Dichters nicht antastet, aber doch in dessen Komödie, wie in der dramatischen Kunst überhaupt, nur ein Werkzeug

der gesellschaftlichen Korruption und der monarchischen Interessen sieht. Im »Avare« soll Molière die jugendliche Leichtfertigkeit und Pietätslosigkeit beschönigen, im »G. Dandin« der sittlichen Verdorbenheit und ehelichen Ausschreitung das Wort reden, im »Bourgeois« sich als serviler Verherrlicher der adeligen Frivolitat zeigen, im »Misanthrope« sogar die höfische Falschheit auf Kosten der ehrlichen Tugend erheben.

Derjenige, welcher sich zuerst der ursprünglichen Bestimmung der Molièreschen Komödien, der scenischen Aufführung, wieder erinnerte und jene Dichtungen nicht bloss als Buchdramen auffasste und kritisirte, war Cailhava. Seine »Etudes sur Molière« (1802) gaben eine nähere Anweisung über Auffassung und Darstellung der Rollen und erörtern nebenbei auch das Verhältniss der Quellen zu Molières Dichtungen, soweit die lückenhafte Kenntniss und unfreie Geschmacksrichtung jener Zeit solche Erörterungen möglich machte.

Die ästhetische Molière-Kritik ist dann durch die Einleitungen der grösseren Molière-Ausgaben von Bret, Auger, Aimé Martin (von letzterem jedoch nicht ohne gesuchte und willkürliche Hypothesen), von Ste-Beuve, (der Molière auch in dem zweiten Theile seiner »Portraits littéraires« behandelte), Moland, Despois, Mesnard und durch viele Spezialschriften und Aufsätze in Zeitschriften gefördert worden. Eine Konzentration hat die französische Molière-Forschung in der seit 1879 erscheinenden Spezial-Zeitschrift »Le Moliériste« gewonnen.

Für die kritische Erforschung der Biographie Molières ist gleichfalls seit Taschereaus Werk (1825) sehr viel gethan worden. Von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit ist Bazins Schrift: »Notice sur la vie et les ouvrages de Molière« (1848), worin an Grimarest eine wohlverdiente Kritik geübt wird, die freilich mehr Einzelheiten, als den

gesammten Charakter des von jenem Chroniqueur verfassten Machwerkes trifft.

Ebenso ist die urkundliche biographische Forschung seit Beffaras, aus Polizeiarchiven entlehnten Mittheilungen (1821) namentlich durch Campardon und Soulié gefördert worden. Da Verfasser eine Anführung oder nähere Kritik der Hunderte von einschlägigen Werken hier nicht beabsichtigen kann, so verweist er im Uebrigen auf den bibliographischen Theil dieses Werkes und auf c. I seiner grösseren, schon früher erwähnten Molière-Biographie.

In der Kritik, nicht aber in der Edition darf die deutsche Molière-Forschung einigermassen mit der französischen wetteifern. Doch begann auch die Edition schon mit dem Jahre 1694, wo zu Nürnberg ein Theil der Molièreschen Stücke mit nachfolgenden Uebersetzungen unter weitschweifigem Titel publizirt wurde. Sehr lange ist die Edition und Kommentirung des grossen Dichters bei uns arg vernachlässigt worden, bis in neuester Zeit durch Laun (†) und seine Nachfolger, Fritsche, Knörich, Lion, wenigstens die Kommentirung neuen Aufschwung nahm.

Die Molière-Kritik in Deutschland ist von verhältnissmässig jungem Datum. Das 18. Jahrhundert hatte sich nur sehr gelegentlich mit Molière beschäftigt, auch Lessing und Goethe die Vorzüge des Franzosen mehr gestreift, als tiefer gewürdigt und ein Hamburger Molière-Kritiker und Uebersetzer, Fr. Samuel Bierling, eine sehr unglückliche, meist an Voltaire sich anlehnende Art von Kritik geübt (1752). Die parteiische und doktrinäre Afterkritik, welche A. W. Schlegel 1809 an dem Menschen und Dichter Molière übte, die bodenlose Willkür, mit der ein deutscher Gelehrter den grossen Dichter zum ungebildeten Volksbelustiger und Hofnarren machte und seine Dichtungen durch Herausreissung einzelner Stellen und Züge herab-

zusetzen suchte, hat die jetzige Begeisterung für Molière zumeist hervorgerufen. Der Gegensatz zu Schlegel und zu späteren molièrefeindlichen Kritikern der romantischen Schule rief Humberts energischen und tiefdurchdachten Protest in der Schrift: »Molière, Shakspere und die deutsche Kritik« (1869) hervor, worin zugleich der Verherrlichung Shaksperes auf Kosten des französischen Komödiendichters ein beschränkendes Mass gesetzt werden sollte. Das letzte Dezennium der deutschen Molière-Kritik zeigt eine grosse Zersplitterung und Ungleichheit der Forschung und Behandlung. Seit 1879 haben dann auch Deutschlands Moliéristen in dem von dem 74jährigen Dr. H. Schweitzer begründeten »Molière-Museum« einen festeren Mittelpunkt gefunden.

b. Uebersetzungen.

Selten ist wohl ein Dichter so viel und in so verschiedene Sprachen übersetzt worden, wie Molière. Es gibt kaum eine europäische oder asiatische Kultursprache, die nicht Molière-Uebersetzungen aufzuweisen hätte. Den Vorrang vor den romanischen Ländern haben aber auch in der Uebersetzungsliteratur zwei germanische Länder. Deutschland und England. Schon der Zeit nach eilen beide den anderen voran. Bereits 1670 wurden drei der Molièreschen Stücke ins Deutsche übertragen, und Bühnenbearbeitungen derselben beginnen in England schon 1668, während dort die eigentliche Uebersetzung, die jedoch einzelne selbständige Scenen hinzugefügt (Tartuffe transl. from the French by Medburn), nicht vor 1678 erschien. Dagegen beginnt die italienische Uebersetzungsliteratur erst 1698, die bekannteren spanischen Uebersetzungen gehören unserem Jahrhundert an, die portugiesischen nehmen in der Mitte des vorigen Jahrhunderts ungefähr ihren Anfang.

Jene erste deutsche Uebersetzung ist zu Frankfurt a/M. erschienen und mit den drei Molière-Komödien (L'Amour médecin, Précieuses, Sganarelle) sind andere französische und englische Novitäten vereint. Das Deutsch ist dem Geschmacke jener Zeit entsprechend, schwerfällig, unrein und wenig poetisch. Die 1694 zu Nürnberg erschienene Uebersetzung und Ausgabe haben wir schon erwähnt, sie wurde 1695 mit manchen Veränderungen unter dem Titel: »Histrio Gallicus Comico-satyricus sine exemplo, oder die überaus anmuthigen und lustigen Komödien des fürtrefflichen und unvergleichlichen Kgl. französischen Komödiantens Herrn von Molière« etc. wieder aufgelegt. Leider fehlen in jenem dreibändigen Elaborate gerade die Hauptwerke Molières, und das Deutsch aller drei Bände ist zwar etwas gewandter, als das der Frankfurter Vorgängerin, aber doch plump genug. Somit ist diese Uebertragung ohne allen ästhetischen und auch von sehr geringem historischen Werthe. Ein der Uebersetzung vorausgeschickter Lebensabriss das Dichters ist, wie damals nicht anders zu erwarten, dürftig und kritiklos.

Den kühnen Gedanken einer Meisterübersetzung fasste Fr. Samuel Bierling, und 1752 (in 2. Auflage 1769) liess er eine vollständige Molière-Uebersetzung zu Hamburg erscheinen. Sie ist in mancher Hinsicht für damalige Zeit charakteristisch. Das Deutsch zeigt die nackten, abgeschliffenen, noch halb französischen Formen einer Periode, die Lessings Einfluss noch wenig gespürt hatte. Von poetischem Verständniss ist bei Bierling wenig die Rede, und den Misanthrope verunstaltet er z. B. durch eine unglücklich erfundene Heirathsscene zwischen Alceste und Célimène, deren Ruhm er vorsichtiger Weise einem Anonymus zuschiebt. Die biographisch-kritische Skizze, welche er seinem Werke beigibt, lehnt sich meist an Grimarest und Voltaire, und wo sie einmal selbständig

ist, verräth sie nur die mangelnde ästhetische Bildung des Verfassers. Aber auch so ist diese Skizze ein charakteristisches Zeugniss einer unpoetischen, philosophirenden Zeit.

Was Bierling anstrebte, hat erst Graf Baudissin mit seiner berühmten Molière-Uebersetzung (1865—1867) erreicht, und in neuester Zeit hat sich Adolf Laun mit seiner Jamben-Uebertragung der versifizirten Werke Molières (ausgeschlossen sind nur Etourdi, Dép. am., als unselbständige Jugendstücke, Amphitryon, als sittlich bedenklich, die Fâcheux, Don Garcie, Mélicerte, als weniger hervorragend) ein unbestreitbares Verdienst erworben (1880). Auch in England sind Einzelübersetzungen und umfassendere Uebersetzungswerke recht häufig, häufiger noch Bearbeitungen der Molièreschen Komödien, Nachahmungen derselben, Kontaminationen Molièrescher Stücke und Scenen mit anderen Dichtungen oder mit eigenen Produktionen.

Als Bearbeiter, und freilich auch meist Verschlechterer Molières, sind namentlich Shadwell, Dryden, Congreve, Fielding zu nennen, und am häufigstsn plagiirt, übersetzt und bearbeitet worden ist die »Ecole des Femmes«. Man wolle übrigens für die betreffenden Stücke, wie auch für die deutsche Uebersetzungsliteratur, den bibliographischen Abschnitt unseres Buches sehen, der einen Auszug, theilweise aber auch eine Vervollständigung von Lacroix' »Bibliogr. Moliéresque« enthält.

Jene englischen Bearbeiter und Plagiatoren konnten auch die mangelnden Rechtsleistungen der Zeit zu Gunsten ihrer Aneignung des fremden literarischen Eigenthums geltend machen, und derjenige, welcher am meisten die Stücke Molières bearbeitete, Shadwell, hat aus seiner Unselbständigkeit nie ein Hehl gemacht. Wenn er gleichwohl den Ruhm für sich in Anspruch nimmt, das Entlehnte auch verbessert zu haben, so ist eine solche Prätention nur von dem Standpunkte des damals sehr zurückgegangenen englischen Geschmackes erklärlich.

c. Nachahmungen.

Wie die Bearbeitungen und Uebersetzungen, so treten auch die Nachbildungen und Umformungen Molièrescher Komödien schon frühzeitig in E n g l a n d auf. Hier sind besonders 2 Stücke des frivolen, aber formvollendeten, englischen Dramatikers Wycherley zu nennen, sein »Plain Dealer« (1677) und seine »Country wife« (1675), die in gewissem Sinne als Nachbildungen des »Misanthrope« und der »Ecole des Femmes« betrachtet werden können. Wycherley hat nicht bloss, wie etwa Congreve in »Love for love«, eine Anzahl Scenen und Züge aus Molière entnommen und umgeändert, sondern es verstanden, bei ähnlichen Grundideen, doch den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen eine dramatische Form zu geben. Der Held des »Plain Dealer« steht als grober Naturbursche der gesellschaftlichen Verfeinerung des damaligen London etwa so gegenüber, wie Alceste der höfischen Heuchelei und Falschheit seiner Zeit. Nun war aber zwischen den Sitten am Hofe Ludwigs XIV. und der Londoner Korruption zur Zeit Karls II. doch der Unterschied, dass dort eine gewisse äussere Dezenz und der gute Schein bewahrt wurde, hier die vornehme Welt sich in zügellosester Weise dem Sinnengenuss und der moralischen Entartung überliess. Daher fühlen wir uns bei Wycherley, der freilich die Eigenthümlichkeiten der fashionablen Londoner Welt mit grellsten Strichen und mit rohester Farbenklekserei malt, öfters direkt in eine Bordellatmosphäre versetzt. Ist der Totaleindruck der Molièreschen Dichtung und der Wycherleyschen Nachahmung somit sehr verschieden, so sind auch die Personen des französischen Stückes ins Grelle gezeichnet. Manly, der Held des »Plain Dealer«, ein alter Schiffskapitän erblickt zwar in der gesellschaftlichen Bildung nur Verderbtheit und Falschheit, weiss sich aber

selbst von dem ärgsten Schmutze der Korruption nicht frei zu halten. Er wird natürlich leichter, als Alceste bekehrt, weil seine Opposition gar nicht auf tieferen sittlichen Grundsätzen ruht. Seine Geliebte Olivia erinnert da, wo sie ihre Kourmacher bespöttelt, an Célimère, doch ist sie eine so entartete, sitten- und gewissenlose Dame, dass sie zu der französischen Kokette in einem Verhältniss steht, wie die verfeinerte Frivolität einer Primadonna zu der formlosen Aufdringlichkeit einer Lohndirne. Die übrigen Personen des Stückes sind schwächliche Abbilder der französischen Originale, und stimmen auch nur in den Grundzügen ungefähr mit letzteren überein. In der Weise der früheren und späteren englischen Plagiatoren hat übrigens Wycherley eine Scene aus der »Critique de l'Ecole des Femmes« fast wörtlich übersetzt.

Die »Country wife« ist eine theilweise Nachbildung und vor Allem eine Vergröberung der »Ecole des Femmes«. Aus der unerfahrenen, aber nicht unbegabten Agnes wird eine stupide Landdirne, welche desto sicherer der Verführung anheimfällt. Das Stück, welches sonst noch in der Verkleidungsscene der Mrs. Pirchwife und in den Liebesscenen etwas an die »Ecole des Maris« und an die »Ecole des Femmes« erinnert, hat eine wenig lebendige Handlung, viel überflüssige Personen und eine nicht minder frivole Tendenz, als der »Plain Dealer«. Von sonstigen Nachbildungen Molièrescher Originale kenne ich aus der englischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts nur zwei Bearbeitungen des »Tartuffe«, den »Non Juror« von »Cibber« (1718), worin der Tartuffe zum gleissnerischen Jacobiten gemacht wird, und den »Hypocrite« von Bickerstaff (1768). Eine nähere Besprechung dieser wenig bekannten, wenigstens auf deutschen Bibliotheken lange von mir vergebens gesuchten Stücke geht über den Rahmen dieses kleineren Werkes hinaus. Sheridans »School for

Scandal«, eine bekannte, erst 1861 von Westley gut kommentirte, Komödie, und die in England (1853) erschienene Dichtung der Französin Emilie de Girardin »Lady Tartuffe«, können als eigentliche Nachahmungen oder Kompilationen Molièrescher Vorbilder nicht betrachtet werden.

In Deutschland sind Lessing und Kotzebue, so verschieden sie auch sonst waren, doch in der Nachahmung Molières übereinstimmend. Lessing hat den grösseren Vorgänger in seinen Jugenddichtungen (mit Ausnahme des »Damon« und der »Juden«) in Einzelheiten benutzt, auch die stehende Figur der Kammerzofe Lisette dem Molière entlehnt; selbst in »Minna von Barnhelm« ist in dem Verhältniss der Franziska zum Wachtmeister insofern der Einfluss Molières wahrzunehmen, als auch hier die Liebe der Dienerin ein reales Konterfei der idealeren Liebe ihrer Herrin ist; Kotzebue hat in »Pachter Feldkümmel« den Pourceaugnac roh und übertreibend nachgeahmt, doch den Fehler der Molièreschen Dichtung, dass des Advokaten Bornirtheit und Ungeschicktheit in keinem Verhältniss zu seiner Bildung und Stellung ist, dadurch vermieden, dass er aus Pourceaugnac einen bäurischen Pächter machte. Im »Rochus Pumpernickel« hat er dann den »Malade imaginaire« und den »Pourceaugnac« ganz äusserlich vereint, indem er sowohl einen eingebildeten Kranken wie auch einen ins Gemeine gezogenen Landtölpel zu Helden der leichtgefügten Komödie machte, eine unnöthige Menge von Handlungen auf engem Raume zusammendrängte und die Charakteristik vernachlässigte.

Selbst der »Misanthrope« ist von Kotzebue in »Menschenhass und Reue« ungeschickt nachgeahmt und entstellt worden, freilich so, dass die eigenen Erfindungen des Dichters die Entlehnungen überwiegen. Endlich ist »Gottlieb Merks«, wie auch »der häusliche Zwist« frei dem »Bourgeois gentilhomme« und den Anfangsscenen des

»Médecin malgré lui« nachgeahmt. Aus dem Bourgeois ist hauptsächlich die Türkenscene entnommen und ins Gemeine gezogen worden, der »häusliche Zwist« verfeinert dagegen die volksthümlichen Scenen des französischen Vorbildes.

Der »Tartuffe« ist 1787, in der Zeit des überspannten Pietismus, von Friederike Helene Unger so bearbeitet worden, dass der Held zu einem Geisterseher und Mystiker gemacht wurde, der Sohn des Orgon als Offizier auftritt. Vielfach ist die Bearbeitung wirklich das, was sie sein will, eine Uebersetzung, doch ist die schöne Versöhnungsscene des Originales sehr verblasst, auch sonst Manches ins Unschöne und selbst ins Gemeine gezogen.

Zschokke in seiner Uebersetzung des »Tartuffe« (1805) hat den Helden der französischen Dichtung zu einem frömmelnden Emigranten gemacht.

Von den deutschen Dichtern neuerer Zeit hat Grabbe in »Don Juan« und »Faust« verhältnissmässig Weniges dem Molièreschen »Don Juan« entlehnt und Gutzkow ein »Urbild des Tartuffe« (1844) geschaffen, das, als Nachbildung des Molièreschen Originales aufgefasst (bekanntlich ist es das nur theilweise), eine unendliche Verschlechterung sein würde. In Dänemark ist der bekannte Dichter Holberg (geboren 1684) ein entschiedener Nacheiferer Molières, für den er bei seinem zweimaligen Aufenthalt in Paris mit grosser Begeisterung erfüllt wurde, doch trägt die Sitten- und Charakterschilderung seiner Stücke stets ein nationales Gepräge und frei erfundenene Charaktertypen finden sich in ihnen nicht wenige.

Obwohl die Charakterzeichnung bei Holberg, namentlich die der Frauen und Mädchen, unter der Molièreschen steht, obgleich seine Sprache roh und unentwickelt ist, und das Vulgäre und Alltägliche nicht durch den Zauber poetischer Form geadelt wird, so hat der Däne durch

seinen Einfluss auf die gleichzeitige und spätere deutsche Dichtung doch bei uns viel zur Verbreitung und Würdigung des Molièreschen Genius beigetragen.

Von den Dichtern Italiens hat Goldoni, der Verkündiger der französischen Geschmacksrichtung, auch seine Begeisterung für Molière in der Vorrede zu »Don Giovanni Tenorio« (Don Juan) und in seinen Memoiren kundgegeben. Aber ein eigentlicher Nachahmer des Franzosen ist er nicht. Sein Don Giovanni Tenorio zeigt weit mehr die Benutzung der spanischen Komödie als die Molières, seine »Donna di testa debole« muss im Wesentlichen als eine durchaus selbständige Schöpfung betrachtet werden, mögen auch Aehnlichkeiten mit Molièreschen Dichtungen, namentlich mit den »Femmes savantes«, sich finden. Auch sonst sind die Uebereinstimmungen mit Molière in den zahlreichen Komödien des Italieners keine besonders auffallenden. Dagegen hat da Ponte, der Librettist Mozarts, mehrfach Molières Don Juan benutzt.

In Spanien machte der jüngere Moratin (1760 bis 1828), dessen sehr berechtigter literarischer Opposition doch der üble Beigeschmack des Vaterlandsverrathes anhaftet, für die bessere französische Komödie und namentlich für Molière Propaganda. Nachahmer Molières ist er in sehr bedingtem Masse. Seine »Comedia Nueva« (1802), eine scharfe Rache, die Moratin für ein durchgefallenes Stück an der nationalen Theaterrichtung nahm, ist eine Art Nachbildung der »Critique de l'Ecole des Femmes«. In der »Mogigata« (1806) treten zwei Brüder, Don Luis und Martin, auf, die sich wie Ariste und Sganarelle unterscheiden, und ein Schwesterpaar, Dona Clara und Dona Inez, das sichtlich der Molièreschen Isabelle und Léonor nachgebildet ist. Clara, eine Art weiblicher Tartuffe, ist der Schwester gegenüber äusserst hinterlistig, bringt diese in den Verdacht eines Rendezvous, fängt sich aber in

der eigenen Schlinge, indem sie für ein Kloster bestimmt und ihr Erbtheil der weltlichen Schwester überlassen wird. Nur der Edelmuth der verleumdeten Schwester bewahrt sie vor diesem Verlust.

Derselbe Moratin hat auch unter dem Pseudonym Inarco Celenio die Ecole des Maris und den Médecin malgré lui (1812 und 1814) frei übersetzt.

In Frankreich sind Molières Dichtungen bereits von den Zeitgenossen benutzt worden. So enthält Chapuzeaus' La Dame d'intrigue (1663), dasselbe Stück, welches Molière im Avare benutzte, Anklänge an die beiden »Ecoles«; Boucher in seinem »Champagne le Coiffeur« macht das Liebesverhältniss der Bedienten zu einer getreuen Kopie der Liebe zwischen Gebieter und Gebieterin, wie das so häufig in Molières Komödie der Fall ist. Rosimond in seinem Don Juan (1669) hat neben Dorimond und Villiers auch Molières Don Juan und an einer Stelle den Misanthrope benutzt. Später sind dann der Don Juan, der Tartuffe und Misanthrope öfters wieder von französischen Dichtern ins Leben gerufen worden. Doch sind die Don Juan-Bearbeitungen des Merimée und A. Dumas nicht als eigentliche Nachahmungen der Molièreschen Dichtung anzusehen, und überhaupt mischt sich in die spätere Auffassung des Don Juan eine philosophische Tendenz, die dem Dichtergenius Molières fern lag. Die Tartuffe-Nachbildungen beschränken sich auf einzelne Charaktere und Ideen und tragen zuweilen eine exklusiv konfessionelle Tendenz in die ursprüngliche Fassung hinein. So ist die anonym erschienene Komödie »La Femme docteur« (1730) eine gegen die Jansenisten gerichtete Satire, und überdiess sind die Charaktere des Tartuffe (hier Bertaudin) und des Cléante sehr ungeschickt, und nicht einmal ohne psychologische Widersprüche gezeichnet worden. Der heuchlerische Schurke ist ausschliesslich

ein Erbschleicher und Heirathsstifter und benimmt sich ohne Menschenkenntniss, Cléante ändert seinen Charakter nicht weniger als dreimal, indem er bald ein Porträt des Molièreschen Chrysale, bald ein schwächliches Abbild des Cléante ist, bald eine wuthschnaubende, zu seiner vermittelnden Rolle gar nicht passende Energie zeigt. Orgon, zur Frömmlerin Lucrèce geworden, ist zwar einigermassen in intellektueller und moralischer Hinsicht gehoben, doch sind andererseits Züge aus den »Femmes savantes« in karrikirter Weise auf diese Frömmlerin übertragen worden. Auch sonst sind Reminiscenzen aus dem »Misanthrope« und »Malade imaginaire« mit dem »Tartuffe« verschmolzen worden. Die »Gottschedin« hat diese Dichtung unter dem Titel: »Pietisterey im Fischbeinrock« ins Deutsche frei übertragen, und an Stelle des Jansenismus den geistesverwandten Halleschen Pietismus zum Gegenstand der Satire gemacht.

Die Misanthrope-Nachahmungen sind zum Theil blosse Bearbeitungen und Kopien; selbständig ist die Komödie von Fabre d'Eglantine: »Le Philinte de Molière« (1790 aufgeführt). Sein Alceste ist zwar keineswegs ein Republikaner im Sinne damaliger Zeit, sondern in seiner äusseren Stellung ein grand seigneur der alten Zeit. Nur wird der Gegensatz Alcestes zu dem heuchlerischen, inhaltsleeren Scheinwesen seiner Zeit hier in einen doktrinären Eigensinn und ein utrirtes Rechtsbewusstsein verwandelt, und andererseits ist Philinte zu einem völlig charakterlosen und schlafmützigen Pantoffelhelden gemacht worden. Der republikanische Geist findet in diesem Stücke nur stellenweiss einen schärferen Ausdruck, und auch in dem dialogisirten Prolog ist fast ausschliesslich von Theater-Kabalen und Intriguen, nicht von Politik die Rede[1]).

1) In Deutschland ist übrigens der »Misanthrope« von Frau

Neben dem Misanthrope ist auch der Schlussakt des Tartuffe verwerthet worden. Manche durch Molière inspirirte französische Stücke sind nur aufgeführt, nicht gedruckt worden.

Wenn im Ganzen Molière mehr übersetzt und bearbeitet, als in kongenialer Weise nachgeahmt worden ist, so ist dies gerade das glänzendste Zeugniss für seine dramatische Ueberlegenheit und sein geniales Dichtertalent. Während er alle seine Vorbilder hinter sich zurückliess, haben von seinen bewussten Nachahmern weder Holberg noch Lessing ihn erreichen können. Das Unnachahmliche in ihm blieb eben unnachahmbar, und es sind meist nur die erlernbaren Details dramatischer Routine, welche wir bei seinen Nachfolgern wieder finden.

Gottsched so in Prosa bearbeitet worden, dass die herrliche Dichtung zur Folie von literarischen Plänkereien und niedrigen Spässen wird. Johann Elias Schlegels »Geheimnissvoller« hat aber nichts mit dem »Misanthrope« zu thun.

XVIII.

Der Molière-Mythus.

Nicht nur die Dichter des Alterthums sind von der jugendfrischen Phantasie ihrer Stammesgenossen mit einem Blumenkranze von Mythen und Sagen geschmückt worden, auch in neuerer und neuester Zeit hat die umbildende und ausschmückende Volksphantasie das im Leben der Dichter zu überdecken gesucht, was entweder allzusehr an die dürre Prosa des Lebens erinnerte, oder weil unerforscht und unbekannt sich von selbst der Mythenbildung darbot. Das wenig bekannte Leben Shakespeares und der spanischen Dichter ist derartig mit einem Sagengeflechte umrankt, dass die Kritik kaum den Zugang zu finden weiss; im Leben Goethes und Schillers hat man einzelne Perioden und Katastrophen so poetisch umgebildet, dass wieder der Kritiker eine mühevolle Zerstörungsarbeit zu üben hat. Nicht minder ist das Leben und Wirken des grossen Komödiendichters, dem dieser Band gewidmet ist, von den ersten Anfängen bis zum letzten Ziele mit Legenden, Anekdoten und halbwahren Erzählungen zersetzt worden.

Der Mythus beginnt mit dem Geburtsjahre und dem Geburtshause, erst durch Beffara ist das Richtige ermittelt worden. Dann wird die erste Jugend des Dichters, über die wir trotz vieler und detaillirter Forschungen immer noch wenig wissen, in jeder Weise ausgeschmückt. Ein böser Vater muss den Genius des Sohnes verkennen, seinem Bildungs- und Wissensdrange entgegentreten, ihn nur die nothdürftigen Elemente des Lesens und Schreibens lernen lassen. Eine Mutter, reich an trefflichen Vorzügen, wird durch frühen Tod ihm entrissen, und eine geistes- und gemüthsarme Stiefmutter erfüllt den Stiefsohn von früh auf mit einer Antipathie gegen alle Mütter. Dagegen nimmt ein Grossvater sich des Knaben an, führt ihn ins Theater und erfüllt ihn mit heisser Liebe zur Schauspielkunst. Dann kommt er ins Collège. Der gemeinsame Unterricht führt ihn mit Philosophen, Dichtern, Gelehrten und Prinzen zusammen, von denen der Jüngling gelernt haben muss, was er irgend lernen konnte; der Unterricht Gassendis muss bahnbrechend für sein späteres Leben sein und sogar den Kampf gegen die Heuchelei und Frömmelei als eine heilige Pflicht im Voraus ihm in die Seele legen. Vor Allem muss die jesuitische Erziehung ihn mit Hass gegen den Jesuitenorden erfüllen und die Jesuiten muss er im »Tartuffe« gegeisselt haben. Auf die Schule verlegt man auch die ersten dichterischen Anfänge Molières. Da soll er an Cyranos »Pédant joué« mitgearbeitet und seine Lucrezübersetzung den Flammen übergeben haben. Dann verlässt er das Collège, wann, ist immer noch nicht sicher ermittelt. Wie ein Irrlicht lässt ihn dann die Sage zwischen Paris, Orléans und Narbonne umherirren, bald den Kammerdiener, bald den Advokaten spielen, um ihn endlich, einer Liebschaft zufolge, unter die Komödianten zu versetzen, wiewohl die Motive dieses Schrittes nicht völlig aufgeklärt

sind. Natürlich — und das ist ja kaum als Sage aufzufassen —, bieten der gestrenge Vater und die ganze Familie Alles auf, um den hoffnungsvollen Sohn von diesem unüberlegten Entschlusse abzuhalten, doch der siegenden Gewalt des begeisterten Künstlers vermag selbst ein Verkündiger Gottes nicht zu widerstehen. — Mit der Wanderzeit des »Ill. Théâtre« beginnt für Molière eine neue Sagenreihe. Nicht nur, dass man die materiellen Bedrängnisse der Truppe möglichst übertrieb, — lässt doch die Dichterphantasie eines gewissen Berliner Kritikers Molière auf dem Heuboden übernachten, von den Hunden gehetzt werden und Mond und Sterne als eigens für ihn geschaffene Nachtlichter ansehen, — dass man ferner, wie das in Romanen so gern geschieht, den duc d'Epernon und jenen Conti als rettende Engel fungiren liess, — nein, man machte auch Molière zum epistolaren Liebesdolmetscher. Zu Pézénas soll jene romantische Briefgeschichte sich abgespielt haben, die ein beliebtes Thema italienischer Stegreifkomödien war. In diese Zeit werden auch die Anfänge des Liebesromanes in Molières Leben verlegt. Mit jener Missachtung aller realen Verhältnisse, die der Sagenbildung eigen ist, wird hier gerade die gewöhnlichste aller Geliebten Molières, die de Brie, zu einer idealen Freundin umgeschaffen, ebenso das gleichfalls sinnliche Verhältniss zu M. Béjart mit dem durchsichtigen Schleier der Poesie überzogen, während die ungleich kälteren, aber selbstloseren Beziehungen zur Duparc als eine vulgäre Liaison hingestellt werden. Ebenso wird auch der Keim des verhängnissvollen Bundes mit A. Béjart schon in die Periode des lyoner Aufenthaltes hineingetragen. Schon damals soll der mehr als dreissigjährige Mann das zehnjährige Kind zu seiner Gattin erkoren und für sich herangebildet haben. Die Sage liebt es also, den welterfahrenen Menschenkenner als einen jener thö-

richten Schwärmer hinzustellen, wie sie in Romanen glücklicherweise häufiger, als in der Wirklichkeit sind, die da glauben, dass Jugend und Unerfahrenheit des Weibes der sicherste Schutz gegen Verführung seien. Dass nun aus diesen frühzeitigen Beziehungen Molières zur A. Béjart und zu ihrer Mutter sich neben der idealen Ausschmückung der historischen Grundlage bald auch schmutzige Gerüchte hervorwagen, ist ja leicht begreiflich. Das Ende der etwa fünfzehnjährigen Wanderzeit ist ebenfalls in sehr irrealer Weise ausgeschmückt und entstellt worden. Man lässt hier wieder den Bruder des Königs und in weiterer Ferne den König selbst als rettende Engel figuriren, sie beide müssen die Truppe aus der Misère des Provinziallebens erlösen und in das gelobte Land der höfischen und königlichen Gunst führen. Aber so trübe man sich auch die ganze Epoche des Wanderns und Ringens vorstellt, dennoch streiten sich die Städte des südlichen Frankreichs um die Ehre, den Dichter in ihren Mauern beherbergt zu haben. Man wird an den Streit der sieben Griechenstädte um Homer erinnert. Der neueren Kritik ist es gelungen, einiges Licht in dieses Halbdunkel zu tragen und mit unermüdetem Eifer sucht man fort und fort das Unerforschte aufzuklären.

Mit dem Oktober 1658 betreten wir in vollem Sinne erst den historischen Boden. Aber wie sehr ist auch hier das Mythische und Halbmythische in das Historische eingedrungen!

Ein Zug der Mythenbildung, welcher wieder an die homerische Tradition erinnert, ist der, dass begeisterte Anhänger des Dichters einzelne Stücke vom blossen Anhören auswendig wussten und diese durch den Druck ohne Wissen und Willen des Verfassers zu verewigen suchten. Der buchhändlerische Schwindel, der sich hier in den schönerfundenen Mythus einmischt, stört freilich

den poetischen Eindruck, aber in realen Zeiten pflegt eben das Reale und Materielle die Freude an den idealen Gebilden zu verderben.

Wie unendlich oft die Dichtungen Molières Stoff für Mythenbildung und unbeglaubigte Traditionen gaben, das haben wir im Verlauf der Darstellung mehr als einmal erörtert. Da sollen stets diese Dichtungen die momentane Gemüthsstimmung des Dichters, seine ernsteren und harmloseren Verhältnisse mit Theaterprinzessinnen, seine häuslichen Interna abspiegeln. Der »Tartuffe« hat das Unglück gehabt, so in das Chaos der persönlichen Antipathien des Dichters hineingezogen zu werden, dass man aufs Gerathewohl nach Porträtähnlichkeiten des Tartuffe und des Orgon suchte, dass man in dem Stücke bald eine Verspottung der Jansenisten oder Illuminaten, bald eine Satire auf den Jesuitismus zu finden meinte. Da tauchen denn in diesem Wirrwarr frei erfundener und halbhistorischer Traditionen jene Erzählungen von dem pointirten Abschlusse der Audienz bei Lamoignon, jenes »Mr. le Président ne veut pas qu'on le joue« u. A. auf.

Das Schlimmste aber ist, dass drei andere Stücke: die beiden »Ecoles« und der »Misanthrope«, dazu beitrugen, das Verhältniss des Dichters zu A. Bejart in romanhafter Weise auszuschmücken. Aus diesem rosenfarbenen Lichte hebt sich dann wie ein dunkler Streif jene »Fameuse Comédienne« ab, die gerade in entgegengesetztem Sinne das Charakterbild A. Béjarts ins Grelle malt und das Molières noch weiter verwirrt. Im friedlichen Nebeneinander sind dann zwei unversöhnbare Gegensätze, die Grimarestsche Tradition und die Auffassungen der »Fam. Com.«, ineinander geworren; das Bild der Armande ist nach Grimarest noch verschönert, das der Brie auf Grund der Angaben jener Schmähschrift

äusserst idealisirt, endlich die Stellung Molières fast bis zur Unkenntlichkeit verzeichnet worden.

Die Liebe der Molière-Verehrer, die Kritiklosigkeit Grimarests und der Hass der gleichzeitigen und späteren Molière-Feinde hat gleich sehr dazu beigetragen, das historische Bild des grossen Mannes zu entstellen. Auch das Ende des auf dem Felde der Ehre sterbenden Dichters wird noch in den Mythenkreis gezogen, indem sein Schwanengesang, der »Malade imaginaire« wieder ausschliesslich als Selbstoffenbarung gedeutet wird.

XIX.

Bibliographisches.

Gesammtausgaben.

1) *Les Œuvres de Monsieur de Molière,* Paris, *Denys Thierry et Claude Barbin,* 1674—1675. 7 voll. in-12.

vgl. *Lacroix*, La véritable éd. originale des œuvres de Molière. Paris, *A. Fontaine*, 1874. *Schweitzer*, im Molière-Museum, Heft I, Anhang III, Anm. 3.

2) *Les Œuvres de M. de Molière,* Amsterdam, *Jacques le Jeune* (à la Sphère) 1675. 5 voll. in-12. (Kgl. Bibl. zu Berlin.)

vgl. *Lacroix*, Bibliographie Moliéresque, Paris, 1875, 2. éd. Nr. 271.

3) Dieselbe Ausgabe mit Wiederabdruck des Textes des »Malade imaginaire« in der Kölner Ausgabe von 1674. (1679.)

vgl. *Lacroix*, Bibl. Mol. Nr. 272. (Grossherzogl. Bibl. zu Darmstadt.)

4) Dieselbe Ausgabe mit Hinzufügung der *Œuvres posthumes* (Bd. 6.) (1684).

5) *Œuvres de M. de Molière par Vinot et la Grange*, Paris, *Denys Thierry, Claude Barbin et Pierre Trabouillet*, 1682, 8 voll. in-12.

vgl. *Lacroix*, Bibl. Mol. Nr. 277. *Aimé Martin*, in seiner Molière-Ausgabe (Einleitung). *Despois*, *Œuvres de Mol.* Einl. p. VIII.

6) *Œuvres de M. de Molière (avec les Œuvres posthumes),* Amsterdam, *H. Wetstein (à la Sphère).* 6 voll. 1683—1693. Enthält den vollständigen Text des Don Juan.

vgl. *Lacroix,* Bibl. Mol. Nr. 281.

7) *Histrio Gallicus etc.* 3 Bde. Nuremberg 1695, bei *Johann Daniel Tauber.*

vgl. *Schweitzer,* Molière-Museum, Heft 1, S. XIL (sic!) — LI. Wichtig als erste vollständigere deutsche Molière-Aus-

gabe und Molière-Uebersetzung. War schon ein Jahr früher in etwas abweichender Form in gleichem Verlage erschienen.

8) Les Œuvres de M. de Molière. Berlin. *Robert Roger.* 4 voll. in-8. 1700. Enthält den *Festin de Pierre* unverkürzt, scheint auf die Originaltexte zurückzugehen.

vgl. über diese unbekannte Ausgabe *Lacroix*, a. a. O. Nr. 291.

9) Œuvres etc. Paris, de l'imprimerie de *Denys Thierry.* 1709—1710. 8 voll. in-12. Enthält zuerst von den französischen Molière-Ausgaben die Grimarestsche Biographie nebst der daran sich schliessenden Polemik.

10) Œuvres etc. Paris 1710. 8 voll. in-11, *Michel David.* Enthält die Urtheile *Rapins*, *Baillets*, *Perraults* u. A. über Molière und eine vollständigere Sammlung der nach Molières Tod gedichteten Epitaphe und Epigramme, als einzelne der früheren Angaben.

11) Œuvres etc. Amsterdam 1725. 4 voll. in-12. Enthält die Molière-Biographie von *Bruzen de la Martinière* und die versificirte Bearbeitung der »Princesse d'Elide«.

vgl. *Lacroix*, a. a. O. S. 93 und *Schweitzer*, a. a. O. I, S. XCII.

12) Œuvres etc. p. *Marc-Antoine Joly.* Paris 1735. 6 voll. Enthält die Molière-Biographie von *de la Serre.* (Kgl. Bibl. zu Berlin.)

vgl. *Despois*, a. a. O. VIII. *Lacroix*, a. a. O. S. 95. *Schweitzer*, a. a. O. Anhang III, Anm.

13) Œuvres etc. de l'impr. P. Prault. Paris 1739. 8 voll. Enthält *Voltaires Vie de Molière avec des jugements sur ses ouvrages.*

vgl. über letztere: *Schweitzer*, a. a. O. I. XCIII ff. *Mahrenholtz*, in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, Bd. II, p. 269 u. f.

14) Œuvres etc. p. *Bret*[1]). Paris 1773. 6 voll. in-8°, wieder aufgelegt 1804 u. 1821 (erste Ausgabe in der Kgl. Bibl. zu Berlin). Wichtig, weil sie den ersten selbständigen und kritischen biographischen Versuch und einen wirklichen historisch-grammatischen Kommentar enthält.

15) Œuvres etc. p. *Auger.* 1819—1825. 9 voll.; wieder aufgelegt 1825—1826 in 5 voll.

vgl. *Lacroix*, Nr. 384, Note. *Schweitzer*, a. a. O. I, XXIII.

16) Œuvres, p. *Jul. Taschereau.* Paris 1823—1824. 8 voll.; wieder aufgelegt 1844 und 1863.

vgl. *Moland*, a. a. O. VII, p. 532 u. 533.

17) Œuvres, p. *Aimé-Martin.* 8 voll. 1824—1825. Paris. Wieder aufgelegt 1837 und zweimal 1841 in 6 und 4 voll.

vgl. *Lacroix*, *La vér. éd. orig. etc.*, *Moland*, a. a. O. VII, S. 527.

18) Œuvres, p. *Sainte-Beuve.* 2 voll. in-8°. 1835.

19) Œuvres etc. p, *Ch. Louandre.* Paris 1852. Wieder aufgelegt 1869. 3 voll. in-12. Reichhaltige Materialsammlung und Excerpte aus früheren Molière-Biopgraphien und Kommentaren.

---

1) Bei diesen und den nachfolgenden bekannteren Ausgaben erschien die Angabe des Druckers oder Verlegers unnöthig.

20) Œuvres etc., p. *Ph. Chasles.* 5 voll. Paris 1855; wieder aufgelegt 1864 und 1867.

21) Œuvres etc., p. *Louis Moland.* 7 Bde. Paris 1863—1864.
vgl. *Schweitzer*, a. a. O. I, XVIII und CI, dass. Werk 2 éd. Bd. II u. III. 1881.

22) Œuvres etc., p. *F. Hillemacher.* Lyon 1864—1873. 8 voll. Besonders wichtig wegen der hinzugefügten Vignetten.

23) Œuvres p. *Alph. Pauly.* Paris 1872—1874. 8 voll.
vgl. *Lacroix*, a. a. O. Nr. 491, Anm.

24) Molière mit deutschem Kommentar von Prof. Laun. 14 Bde. 1873—1881. Vorletzter Band, die »Ecole des Maris« enthaltend, von *Laun* und *Knörich*, und letzter den »Misanthrope« enthaltend von *Knörich*.

Unendlich oft in französischen und deutschen Zeitschriften besprochen. Eine ganz erschöpfende Beurtheilung auch nur eines einzigen Stückes steht aber noch aus. Die Ausgabe ist besonders geeignet, den gebildeten deutschen Molière-Leser schnell über die Resultate neuerer Forschungen und Anschauungen zu orientiren (s. *Knörich* im Mol. Museum, 4, S. 6—9). Noch unvollendet.

25) Œuvres etc., p. *Anatole France.* Paris 1876—1881. 3 voll.

26) Œuvres etc., p. *Despois* et *Mesnard.* Paris 1873—1882, bis jetzt 7 Bde.
vgl. über Bd. V u. VI. *Mahrenholtz*, Lit.-Blatt für roman. und germ. Philologie. 1881. Nr. 3, p. 100—103 u. Nr. 11.

27) Théâtre de Molière, complet, impr. p. Jouaust. Librairie des bibliophiles. 8 voll. 1876—1882.

Zur Kritik der Molièreschen Komödien.

a) Französische Werke.

1) Lettres de Mme la Marquise de Sévigné, in den »Grands Écrivains«. Alle auf Molière bezüglichen Stellen sind hier im Sachregister und bei *Schweitzer* (Mol.-Museum, Heft I, S. 59) angegeben, doch lässt sich nicht behaupten, dass durch sie das ästhetische oder sachliche Urtheil erheblich gefördert würde.

2) de Visé in den »Nouvelles nouvelles« (Paris, *G. Quinet*, 1663. 3 voll., vol. III, p. 217 ff.), in der »Zelinde« (s. Wiederabdruck von *Fritsche*, Mol.-Museum, Heft 3), in der »Lettre sur la comédie du Misanthrope« (Wiederabdruck bei *Moland*, vol. IV. p. 29—41 und bei *Mesnard*, a. a. O. vol. V, p. 430—441), im »Mercure galant«, T. IV u. I.

Ueber diesen einflussreichsten Gegner Molières vergleiche *Despois*, a. a. O. III; p. 126 f., 146 ff. *Malassis*, Einleitung zu dem Buche: *Molière, jugé par ses contemporains* (s. u.). *Schweitzer* (Mol.-Museum, Heft 1, S. 57). *Mangold* in seinem Aufsatze »Molières Streit mit dem Hôtel de Bourgogne«, in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur. Bd. I. *Mahrenholtz*, im Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 62, p. 174 ff., in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, Bd. II, p. 15 ff. *Knörich*, im Mol.-Museum, Heft 3, S. 150 und in der Einleitung zu seiner

Ausgabe des Villiersschen »Festin de Pierre«. Heilbronn 1881, p. VIII und IX. *Fritsche*, in der Einleitung zu seiner Ausgabe der »Zélinde« (Mol. Mus. III).

(Die gegen Molière gerichteten Schmähschriften werden unten zusammengestellt werden.)

3) Baillet, *Jugements des Sçavans sur les principaux ouvrages des Auteurs.* Paris 1685 und 1686. Die auf Molière bezügliche Stelle ist bei *Malassis: Molière, jugé par ses contemporains* (Paris 1877) wieder abgedruckt worden.

4) Perrault, *Eloges des hommes illustres.* Paris 1696, t. I, ebendaselbst wieder abgedruckt.

Ueber *Baillet* und *Perrault* vgl. *Mahrenholtz* in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Litteratur, Bd. II, p. 289 ff.

5) Menagiana, dritte verbesserte Auflage. Paris 1715. 4 Bde. (Dresdner Kgl. Bibliothek.)

vgl. über ihren Quellenwerth *Mahrenholtz*, Molière-Analekten in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, Bd. II, p. 292 f.

6) Rapin, *Comparaisons des grands hommes de l'antiquité*, t. II. Paris 1703. (Kgl. Bibl. zu Dresden.)

vgl. *Schweitzer,* Mol.-Museum I, p. 52.

7) Bossuet, *Maximes et Réflexions sur la comédie.* Paris 1694. Dann separat erschienen Paris 1728 chez *Delusseux.* (Die auf Molière bezügliche Stelle dort S. 19.)

8) Voltaire, *Vie de Molière avec jugements sur ses ouvrages.* Amsterdam und Paris 1739.

vgl. *Schweitzer,* Mol.-Museum I, p. 93 ff. *Mahrenholtz,* Molière-Analekten (s. o.) c. III.

9) Riccoboni, *Observations sur le génie et la comédie de Molière.* Paris 1736. (Dresdner Kgl. Bibliothek.)

10) Rousseau, Lettre à M. d'Alembert. Amsterdam 1758 (s. in *Œuvres de Rousseau*, *Francfort s/M. Bechhold* 1855—1856. VIII, p. 250 ff.)

s. hierüber *Despois-Mesnard*, a. a. O. V. p. 373 ff. Es ist sehr viel gegen *Rousseau* geschrieben worden; die wichtigsten Gegner führt *Mesnard,* a. a. O. an.

11) La Harpe, *Cours de littérature ancienne et moderne.* Paris 1799, t. V, p. 385—487.

12) Cailhava, *Études sur Molière,* Paris 1802.

13) Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, Bd. II, Paris 1835.

vgl. *Moland,* a. a. O. VII, p. 524 und 525.

14) Raynaud, *Les médecins au temps de Molière*, Paris 1862.

15) Fournier, *Le Roman de Molière*, Paris 1862.

16) Moland, *Molière et la comédie italienne.* Paris 1867.

17) Castil-Blaze, *Molière musicien.* 2 Bde. Paris 1852.

18) Despois, *Le Théâtre français s. Louis XIV.* Paris 1874. Es kommen für Molière in Betracht: Liv. I, c. III, Liv. IV, c. I, Liv. V, c. III und Appendice Nr. I.

19) Veuillot, *Molière et Bourdaloue.* Paris et Bruxelles 1877.

20) Lapomeraye, *Molière et Bossuet*, Paris 1877.

21) Génin, *Lexique comparé de la langue de Molière,* Paris 1846.

22) Jeanell, La Morale de Molière, Paris 1867.

23) Janet, La Philosophie de Molière, Artikel der Revue des deux Mondes 1881, 15. März.

b) Deutsche Werke.

(Ueber die englische Molièrelitteratur s. *Humbert:* Englands Urtheil über *Molière.)*

1) Lessing in der Ausgabe von *Lachmann;*

vgl. die betr. Stellen in *Humberts* Aufsatz: *Lessing* über *Molière*, Mol.-Museum, Heft III, S. 3—18.

2) A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Literatur Th. II, S. 226—255. Heidelberg 1809;

vgl. *Humbert* in *Molière, Shakespeare* und die deutsche Kritik S. 1—60. *Gerth,* Ueber *Molières Misanthrope* mit Bezugnahme auf das Urtheil von *A. W. Schlegel*, Puttbus 1841. *F. Jacobs* über *Molière,* herausgegeben von *Humbert,* Bielefeld 1879.

3) Fritsche, Molière-Studien, Danzig 1868; 2 éd. 1878.

vgl. *Revue critique d'hist. et de litt.* 1868, 2e sém. p. 140—144.

4) Humbert, Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik, Leipzig 1869;

vgl. *Mahrenholtz*, Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur. III, S. 31—34.

5) Lindau, Paul, *Molière,* eine Ergänzung zur Biographie des Dichters. Leipzig 1872.

vgl. *Mangold*, Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, II, S. 26. *Scheffler* in *Herrigs* Archiv, Band 59, S. 290 u. ff., *Mahrenholtz*, Zeitschr. für neufranz Sprache und Literatur III, S. 34 u. 35.

6) Humbert, Englands Urtheil über Molière. Bielefeld und Leipzig 1878;

vgl. *Mahrenholtz*, in *Herrigs* Archiv, Band 61, S. 348—350.

7) Marckwald, Molière als Dramatiker. Heidelberg 1860 (Dissertation).

vgl. *Humbert*, Mol., Sh. u. d. d. Kr. S. 351—445.

8) Wilke, *Ce que Molière doit aux anciens poètes français.* Lauban 1880. (Gymn.-Programm);

vgl. *Knörich,* Mol.-Museum III, 148 u. 249. Litbl. für roman. und german. Philologie 1881, Aprilheft.

9) Mahrenholtz. Molière und die römische Komödie in *Herrigs* Archiv, Band 56, S. 241—264.

10) Derselbe, *Molière in seinem Verhältniss zur spanischen Komödie*, ebendaselbst Band 60, S. 284 ff.

11) Derselbe, *Die weiblichen Charaktere in Molières Komödien*, ebendas. Band 62, S. 255—272.

12) Derselbe, *Molière-Analekten* in: Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, Band 2, S. 289 ff.

13) Derselbe, *Einige offene Fragen der Molière-Kritik,* ebendas. S. 473—490.

14) Lecoq, Mol. et le théâtre en province, Paris, Lepin 1880.

Einzelausgaben und Schriften, die sich auf einzelne Komödien Molières beziehen.

1) Die Farcen:

vgl. *Moland*, a. a. O. I, S. 233 ff., *Despois*, a. a. O. I, S. 3 ff., *Klug*, *Molière in seinen Farcen und ersten Komödien.* Straussberg 1877 (Programm d. h. B. S. 3—6). Moliériste, 1882, 311 ff.

2) L'Etourdi. Ausgaben in dem Verzeichniss bei *Lacroix*, a. a. O. S. 386 ff.; vgl. ferner: *Moland*, a. a. O. I, S. 3—10, und: *Molière et la com. it.* p. 116 ff. *Despois*, a. a. O. S. 79—103. *Klug*, a. a. O. S. 7—13. *Mahrenholtz*, *Herrigs* Archiv, a. a. O. Band 62, S. 256—258.

3) Le Dépit amoureux. Ausgaben s. *Lacroix*, a. a. O.;

vgl. ferner *Moland*, a. a. O. Band I, p. 145—152 und: *Molière et la com. it.* p. 146 ff. *Despois*, Band I, p. 381—401. *Mahrenholtz*, *Herrigs* Archiv a. a. O. Band 62, S. 258 und 259. *Schack, Gesch. der span. Lit.* II, S. 685, III, S. 448. *Humbert*, *Mol., Sh. u. d. d. Kr.* S. 12. *Klug*, a. a. O. 13—17.

4) Les Précieuses ridicules[1]). Die französischen Ausgaben s. *Lacroix*, a. a. O. *Fritsche, ausgewählte Lustspiele Molières*, Berlin, *Weidmann* 1875—1877, Band V. (s. über diese vortreffliche Ausgabe die Anzeigen von *Tobler*, *Zeitschr. für das Gymnasialwesen* 1879, S. 709 ff.; von *Preime, C. O. f. d. Interessen des Realschulwesens* 1879, S. 64 f.; in *Moliériste* August-Heft 1879 [*Du Monceau*]. *Knörich*, in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur Band II, S. 73; *Laun*, in der o. a. Ausg. Band II; *Mahrenholtz*, *Molières Préc. rid.* und *Ec. des Femmes* im Lichte der zeitgenössischen Kritik in *Herrigs* Archiv Band 62, S. 187 fl.)

Indirekte Beziehung zu den *Précieuses* haben: *Livet, le dict. des Préc.* 2 Bände, Paris 1856; *derselbe: Précieux et précieuses*, Paris 1859; *Tiburtius, Molière und das Preziösenthum*, Jena 1875 (Dissert.); *Lotheissen*, *Gesch. der franz. Lit.* Band I. S. 153—164; *Fournel les Contemp. de Mol.* II, 503 ff. III, 208 ff. 291—312, und derselbe: *La Litt. indépendante; Moland* im Moliériste, Juliheft; *Génin, Lexique comparé de la langue de Mol.* p. LXXIV.

5) Sganarelle. *Ausgaben* s. *Lacroix*, a. a. O.;

vergl. *Wilke*, a. a. O. S. 16 und 17. *Fournel*, *Contemporains de Molière*, Band II, S. 169 f. *Campardon*, *Nouvelles pièces* S. 6 ff. und *derselbe*, *Documents inédits*, S. 3—8.

6) Don Garcie de Navarre. *Lacroix*, a. a. O. Verzeichniss d. Ansgaben. Bei *Laun* noch nicht mit aufgenommen.

7) L'École des Maris; Lacroix, a. a. O., *Laun* und *Knörich*, in der ang. Ausg. Band XIII. *Mahrenholtz*, *Herrigs* Archiv a. a.

---

1) Ich lasse im Folgenden dic leicht zugänglichen Ausgaben von *Moland* und *Despois* unerwähnt, wie auch *Molands* Schrift: *Mol. et la com. it.*

O. Band 56, S. 242 ff.; *Wilke*, a. a. O. S. 17—20; Ueber die in Betracht kommende *Terenzliteratur* s. u. cap. V.

8) Les Fâcheux, Frz. Ausgaben: *Lacroix*, a. a. O. *Fritsche*, a. a. O. Band VII (s. über dieselbe: *Tobler*, a. a. O., *Knörich*, a. a. O.); *Laun*, a. a. O. Band VI, die Notiz *Fabers* im *Moliériste*, 1880, Aprilheft: *Wilke*, a. a. O. S. 17.

9) L'École des Femmes. Franz. Ausgaben: *Lacroix*, a. a. O. *Laun*, a. a. O. Band X. *Mangold*, *Molières Streit mit dem Hôtel de Bourgogne* (Zeitschrift für neufranz. Sprache und Lit., Band I, Heft 2 und 3). *Mahrenholtz*, *Herrigs* Archiv Band 62, S. 187 ff.; *Fritsche*, Einl. z. Ausgabe d. Zélinde (s. o.) Für die gegen die Ecole des Femmes gerichtete Polemik s. cap. IV. *Livet*, im Moliériste, Februar und August 1880; *Mahrenholtz*, *de Vises vér. cr. de l'Ec. des F.* in Zeitschr. für neufranz. Sprache und Lit. II, S. 15 und *Coquelin*, *l'Arnolphe de Molière*, Revue de deux Mondes, 1882, Heft 4.

10) La Critique de l'École des Femmes und *Impromptu de Versailles*. Dieselbe Literatur.

11) Tartuffe. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix* a. a. O.; *Lion*, *Molières ausgew. Werke*, Leipzig *(Teubner)* 1871—1876, Band II; *Laun* a. a. O. Band III, zweite Auflage. *Livet*, Einl. z. s. *Tartuffe*-Ausg. Paris 1881. *Davin*, *les Sources du Tartuffe* (*le Monde* Jahrgang 1873, August und September); *Lacour*, *le Tartuffe p. ordre de Louis LIV*, Paris 1877. *Humbert*, *Molière*, *Sh. u. d. d. Kr.* S. 356 ff.; *Mangold*, *Molières Tartuffe*, Oppeln *(G. Maske)* 1881 (s. des Verf. Anzeige im Ltbl. für rom. und germ. Phil. 1881, Heft 6); *Veuillot*, *Molière et Bourdaloue; Lotheissen*, S. 256—266 (s. u.) Die übrige deutsche Literatur kommt wenig in Betracht. Von Programmen sind zu nennen: *Richter*, *Casimir: Sur le Tartuffe de Molière*, Recklinghausen 1874; *Holtermann*, *Quelques observations sur le Tartuffe de Molière*, Elberfeld 1873, Gymn. und Realsch. Die an den *Tartuffe* sich knüpfende Polemik s. in c. IV. *Livet*, *im Moliériste*, Februar und August 1880 und *Regnier* ebendas. 1881 November—Dezember[1]).

12) Le Festin de Pierre. Franz. Ausg. s. *Lacroix*, a. a. O.; *Laun*, a. a. O. Band VII; *Mangold*, *Molières Tartuffe* S. 94 ff.; *Mahrenholtz*, in *Herrigs* Archiv Band 63, S. 1 ff. und S. 177; *Lotheissen*, *Molières Leben und Werke*, S. 266—278 ff.; Mol.-Museum Heft 2, S. 16—34 und Heft 3, S. 69—79. *Burgtorf*, Rostocker Dissert. 1874 u. d. T.: *Etude crit. et esthét s. le Festin de Pierre, com. de Mol.;* s. im Uebrigen c. IV und V und *Moland* (Moliériste 1882, 359 ff.)

13) Le Mariage forcé. Ausgaben s. *Lacroix*, a. a. O.; *Laun*, a. a. O. Band XII.

14) La Princesse d'Elide. *Lacroix*, a. a. O. (Ausgabenverzeichniss); *Riccoboni*, a. a. O. S. 75 ff., S. 148; *v. Schack*, a. a. O. über Moreto; *Humbert*, a. a. O. S. 14; *Mahrenholtz*, in *Herrigs* Archiv Band 62, S. 261 und Band 60, S. 293. Im Uebrigen s. c. V.

---

1) Ausserdem zu vgl. *Vesseloffsky*, Molière-Studien I, Moskau 1879 (russisch).

15) L'Amour médecin. Ausgaben s. *Lacroix*, a. a. O.; *Laun*, a. a. O. Band 9; *Raynaud*, a. a. O., S. 135 f.? *Mahrenholtz*, in *Herrigs* Archiv, Band 60, S. 288 u. 289. *Moliériste*, Juli 1881 *(Thierry)*.

16) Le Médecin malgré lui. Ausgaben, *Lacroix*, a. a. O.; *Laun*, a. a. O., Band 9; *Wilke*, a. a. O., S. 8—11 u. *Moliériste*, 1881, 79 u. 80.

17) Mélicerte, Pastorale comique, Sicilien. Ausgaben s. *Lacroix*, a. a. O., *Laun*, Band X (Sicilien). *Moliériste*, 1882, 305 ff.

18) Le Misanthrope. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix*, a. a. O.; Ausg. v. *Knörich*, a. a. O. Band 14. *Lion*, a. a. O. Band II. Zur Kritik s. *Rousseau*, a. a. O.; *Marckwald*, a. a. O. S. 29 f.; *Humbert*, a. a. O. S. 286 und 287; *Mangold*, in Zeitschr für nfranz. Lit. IV, 1; *Veuillot*, a. a. O. letzter Abschnitt; *Gérard de Boulan*, *L'Enigme d'Alceste* (Paris 1879); *Coquelin, Mol. et le Mis.*, Paris 1881; *Lavoix, la ère répr. du Misanthrope*, Paris 1877; *Moliériste* 1879, Maiheft und Juliheft *(Thierry* und *Humbert)*; *Lotheissen*, a. a. O. S. 278—286. Biographie, 216—225; *Vesseloffsky*, Molière-Studien II (1881).

19) Amphitryon. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix*, a. a. O.; *Génin*, a. a. O. p. LXXVII ff.; *Reinhardstoettner*, Plautinische Lustspiele in späterer Bearbeitung, Leipzig 1880, Band I.

vgl. *Knörich*, im Mol.-Museum III, 148; *Mahrenholtz*, in *Herrigs* Archiv Band 56, S. 249—254; *Lotheissen*, *Molières Leben und Werke*, S. 217 und 218. Ueber die einschlägige Plautusliteratur s. c. V der Bibliographie.

20) L'Avare. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix*, a. a. O. *Laun*, a. a. O. Band V; *Lion*, a. a. O. Band IV. *Rousseau*, a. a. O.; *Humbert*, in *Herrigs* Archiv Band 36 u. d. Titel: *Molières Avare* und *Plautus Aulularia*, und derselbe: Mol., Sh. u. d. d. Kritik, S. 417 ff.; *Mahrenholtz*, *Herrigs* Archiv Band 56, S. 254—260. Von Programmen und Dissertationen: *Bromig*, Burgsteinfurt 1854, Gymn.-Programm; *Meurer*, *Lariveys »les Esprits«* als Quelle zu *Molières Avare etc.* Jena 1873. Dissertation; *Groon*, Verden, Gymn.-Programm 1875. *Moliériste*, 1881, 282 ff. (Die einschlägige Plautusliteratur s. c. V. d. Bibliographie.)

21) George Dandin. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix*, a. a. O.; *Laun*, a. a. O. Band XI. *Rousseau*, a. a. O.; *Wilke*, a. a. O. S. 11—14; *Mahrenholtz*, in *Herrigs* Archiv Band 62, S. 265 und 266.

22) M. de Pourceaugnac. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix*, a. a. O.; *Laun*, a. a. O. Band XI; *Wilke*, a. a. O. S. 14—17; *Mahrenholtz*, in *Herrigs* Archiv Band 61, Heft 3 und 4 unter Miscellen (Nachweis, dass der *Pourceaugnac* in *Kotzebues* »Pachter Feldkümmel« verwerthet ist) und Band 62, Heft 1 unter Miscellen (*Pourceaugnac* und *Kotzebues* »Rochus Pumpernickel«). *Moliériste* 1870, Augustheft *(Jules Couet)*; *Schweitzer*, Mol.-Museum III, S. 105 ff.

23) Le Bourgeois gentilhomme. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix*, a. a. O.; *Laun*, a. a. O. Band IV; *Fritsche*, a. a. O. Band IV.

vgl. hierüber *Knörich*, a. a. O. und *Richter*, Zeitschr. für das Realschulwesen IV, S. 12.

24) Les Fourberies de Scapin. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix*, a. a. O.

vgl. *Humbert*, Progr. der Realschule zu Elberfeld 1859 unter dem Titel: *Le Phormion de Térence et les Fourberies de Scapin; Mahrenholtz*, in *Herrigs* Archiv Band 56, S. 260 bis 263; *Klein, Gesch. des Dramas*, Band II, S. 625; Molière-Museum III, S. 108 ff. Terenzliteratur s. c. V.

25) Les Amants magnifiques. Ausgaben: *Lacroix*, a. a. O. Deutsch nicht separat edirt; *Mahrenholtz*, in *Herrigs* Archiv Band 62, S. 261 und 266.

26) Psyché. Nur theilweise ein Stück *Molières*, daher hier zu übergehen.

27) Comtesse d'Escarbagnas. Ausgaben: *Lacroix*, a. a. O. und *Laun*, a. a. O. Band XII. Nicht besonders in ästhetisch-kritischer Weise behandelt.

28) Les Femmes savantes. Ausgaben: *Lacroix*, a. a. O.; *Laun*, s. a. O. Band II; *Lion*, a. a. O. Band I; *Fritsche*, s. a. O. Band VI;

vgl. *Knörich*, a. a. O.; *Richter*, a. a. O.; *Fournel, les Contemp. de Mol.* III, S. 211—247. Indirecte Beziehung haben: *Ménagiana*, *Mercure galant*, *Œuvres galants de Cotin* u. a. s. endlich *Humbert*, in *Herrigs* Archiv Band 18, u. d. Titel: Die *Femmes savantes* und ihr angebliches spanisches Original. *Mahrenholtz*, ebendas. Band 60, S. 289 und 290, Band 62, S. 262—264.

29) Le Malade imaginaire. Ausgaben bei *Lacroix*, a. a. O.

vgl. über das Verhältniss der Ausgaben namentlich *Molands* Einleitung zu *Malade imaginaire* Band VII und auch dessen Einleitung zu *Elomire hypocondre*, Band V; *Laun*, a. a. O. Band VIII; vgl. *Mahrenholtz*, Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, Band II, S. 487—490; *Wilke*, a. a. O. S. 20 und 21; *Thierry*, *Documents sur le Malade imaginaire*, Paris 1880. Von indirektem Nutzen ist: *Raynaud, les Médecins au temps de Molière* (s. o.). Der vollständigere Text der Promotionsscene wieder abgedruckt von *Hillemacher* in seiner Molièreausgabe (s. o.) c. I. Nr. 22.

Die auf Molière bezüglichen Pamphlete und Apologien.

1659. *1) La déroute des précieuses*, *mascarade*, Paris, *Alex. Lesselin* (wieder abgedr. bei *Fournel*, *Contemp. de Molière*, T. II).

1660. *2) Récit en prose et en vers de la Farce des Précieuses p. Mlle Desjardins*, Paris, *G. de Luyne* (wieder abgedruckt bei *Despois*, a. a. O., T. II, 118 ff.

1660. *3) Somaize*, *Antoine Baudeau de: La Pompe Funèbre de M. Scarron*, Paris, *J. Ribou*, vgl. *Mahrenholtz*, Ztschr. f. nfrz. Lit. IV. 2.

1660. *4) Le songe du Resveur*, Paris, *G. de Luyne* (Apologie Molières gegenüber unter 3) angeführten Schmächschrift), wieder abgedruckt von *Lacroix*, in der Coll. Mol. Genève, *J. Gay*, 1867.

1660. *5) Les véritables Prétieuses* p. *Somaize*, Paris, *J. Ribou*, in *Œuvres de Somaize*, Paris 1671, Bd. I (Berl. Kgl. Bibl.), wieder

abgedruckt von *Lacroix* in der Coll. Mol., Genève, *J. Gay*, 1868 und von *Livet*, im *Dictionnaire des Précieuses*, Earis 1856, Bd. II.

1660. *6) Le Procez des Précieuses, p. Somaize*, Paris, *J. Ribou*, zweite Ausgabe bei *J. Guignard* 1661 (in *Œuvres de Somaize I* und *Livet*, a. a. O. Bd. II).

1660. *7) Les Précieuses ridicules, com. de Molière, mises en vers. p. Somaize*, Paris, *J. Ribou* und *J. Guignard* 1661 (in *Œuvres de Somaize* I, und *Livet*, a. a. O. Bd. II). Es kommt die Vorrede und die Dedikationsepistel in Betracht (über Somaize s. *Mahrenholtz*, *Herrigs* Archiv, Bd 62) S. 187 ff. vgl. auch oben S. 250 No. 4.

1663. *8) de Visé, Zélinde, ou la vér. crit. de l'Escole des Femmes*, Paris, *G. de Luyne*, zweiter Abdruck, Amsterdam, *Raphael Smith*, 1664. Wieder abgedruckt nach der Originalausgabe (Kgl. Bibl. zu Dresden) von *Lacroix*, Genève, *J. Gay*, 1868 in der Coll. Mol., und von *Fritsche* Mol.-Mus. Heft 3. (Zur Literatur s. IIa, Nr. 2).

1663. *9) Boursault, Le Portrait du Peintre*. Paris. *Ch. de Sercy*. Nachdruck in Amsterdam 1662 (?). *Lacroix*, a. a. O. Nr. 1147 Note; in *Œuvres de Boursault*, Paris 1736. Bd. I, wieder abgedruckt bei *Fournel*, a. a. O. Bd. II (z Lit.: s. *Mangold*, *Molières Streit mit dem Hôtel de Bourgogne*, a. a. O.); *Mahrenholtz*, *Herrigs* Archiv, Bd. 62 a. a. O.

1663. *10) Le Panégyrique de l'Ecole des Femmes*, par *Robinet*. Paris 1663. *Pépingué;* äusserst selten (s. *Fournel*, a. a O. I, 100 und *Despois*, a. a. O. III, 145).

1664. *11) La Vengeance des marquis*, p. *de Villiers*. Paris. *Estienne Loyson;* wieder abgedruckt bei *Fournel*, a. a. O. T. I. und *Lacroix* in der Coll. Mol. 1869. Zur Liter. s. *Mangold* und *Mahrenholtz*, sub IIa, 2. *Knörich*, in seiner Ausgabe des *Villiers*schen *Festin de Pierre* (s. o. IIa, 2) p. VIII und IX. *Fritsche*, Einleitung zur Ausgabe der »Zélinde« a. a. O. S. 23 und 24.

12) L'Impromptu de l'hostel de Condé, p. *Montfleury*. Paris, *Pépingué* 1664; wieder abgedruckt bei *Fournel*, a. a. O. I.

1664. *13) La Guerre comique, ou la défense de l'Escole des Femmes*, p. *de la Croix*. Paris. *P. Bienfait;* wieder abgedruckt in der Coll. Mol. Genève. *J. Gay*, 1868. s. *Despois*, a. a. O. Bd. III, S. 148, Nr. 2, *Fournel*, a. a. O. Bd. I, S. 101, *Moland*, a. a. O. Bd. VII, S. 472.

1664. *14) Les Amours de Calotin*, p. *Chevalier*. Paris. *G. Quinet;* wieder abgedruckt in der Coll. Mol. Turin. *J. Gay*, 1870 und bei *Fournel*, Bd. I, theilweise (s. daselbst die Notiz über *Chevalier)*.

15) Für die Tartuffe- und Don-Juan-Polemik s. die betr. Bde. der Ausgaben von *Moland* und *Despois-Mesnard*, *Mangolds* Tartuffe (a. a. O.).

16) Œuvres de Boileau. Paris 1860, éd. *Berriat-Saint.Priz*. Es kommen hauptsächlich in Betracht: *Stances à Molière*, 1663, *Satire* II, 1664, *Art poétique* und *Discours au Roy* 1665.

15) Sermon de Bourdaloue s. la com. du Tartuffe (s. Œuvres de Bourdaloue. Paris 1822—1826).

18) Elomire hypocondre, ou les médecins vengez p. *Boulanger de Chalussay*. Paris, chez *de Sercy*. 1670, 2ème éd. 1672, wieder herausgegeben von *Lacroix*, Genève, *J. Gay*. 1867 (Coll. Mol.), von *Livet*, Paris 1875. s. auch Einl. der Ausg. v. *Mahrenholtz*, Mol. Mus. IV.

vgl. *Moland*, a. a. O. V, S. 323 ff.

19) L'Enfer burlesque, p. *Jaulnay*, 1668, ohne nähere Angabe, zweite Ausgabe, Paris, *J. B. Loyson*, 1671; dritte Ausgabe, Cologne, chez *Jean le Blanc* 1677; wieder abgedruckt in der Coll. Mol. Genève, *J. Gay* 1668.

vgl. *Moland*, vol. VII, pag. 421.

1672. *20) Le Mariage sans mariage*, p. *Marcel*. Paris. *Le Monnier*.

vgl. *Lacroix*, a. a. O. Nr. 1171 Note.

1673. *21) de Visé, Convers. dans une ruelle de Paris*, erschienen im *Mercure galant*. T. IV, p. 302 ff., wieder abgedruckt bei *Malassis, Molière jugé p. ses contemporains* (s. o.).

vgl. *Moland*, Bd. VII, p. 422 ff.

1673. *22) Brécourt, L'Ombre de Molière*, Paris, *Barbin* und bei *Elzevir* 1675, 1678 und 1681 wieder abgedruckt.

vgl. *Fournel*, a. a. O. Bd. I, die Ausgabe nnd die notice; ebenso *Mahrenholtz*, Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur II, 300—302.

1674. *23) L'Ombre de Molière et son épitaphe*, Paris, *J. B. Loyson*; identisch mit 24.

1673. *24) Sur la mort véritable et imaginaire de Molière* p. *Dassoucy*, Paris, *J. B. Loyson* (s. *23*) und zweite Ausgabe, Paris, *Olivier Desvarennes*, 1673); s. *Lacroix*, Nr. 1201 und 1202 Note.

1674. *25) Descente de l'âme de Molière dans les champs Elisées* p. *Dorimond*, Lyon. *A. Jullieron*; s. *Lacroix*, Nr. 1200 Note.

1673. *26) Sonnet sur la sépulture de Jean Baptiste Poclin, dit Molière etc.*; wieder abgedruckt bei *Taschereau, hist. de la vie et des ouvrages de Molière*, 5ème édition.

1690. *27) Entretien de Scarron et de Molière*. Cologne. *P. Marteau*. Verfasser nicht ermittelt; sehr selten.

1694. *28) Molière comédien aux Champs Elisées*, Paris, und Nachdruck zu Amsterdam 1697 (Kgl. Bibl. zu Dresden).

vgl. *Mahrenholtz*, Zeitschr. f. neufranz. Sprache und Literatur. 294 u. 295. *Knörich*, im Mol.-Mus., Heft 3. S. 152 u. 153.

1699. *29) Dialogue critique dans les Champs Elysées*, in den *Diversités curieuses*, T. IV. (Die *Div. cur.* in der Grossherzogl. Bibl. zu Oldenburg).

1700. *30) Fontenelle, Dialogues des morts*. Paris, *Brunet*, enthält den »Dialogue entre Paracelse et Molière«, ebenso *Vauvenargues* Suppl. aux œuvres compl., Paris, *Belin* 1820. Den Dialog: »Molière et un jeune homme«, bei *Moland*, VII, 711 und 512.

1709. *31) Molière et Mercure aux prises avec les philosophes*. Amsterdam.

vgl. *Mahrenholtz*, Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur II, 289—291.

1723. *32) Entretien de Sixte-Quint et de Molière.* Amsterdam 1723, in den *Entretiens des ombres aux Champs Elisées.* T. I, p. 105—208.

vgl. *Schweitzer* im Mol.-Museum, Heft 1, S. XCI.

33) Eloges de Molière: 1) p. de Chamfort. Paris. Veuve Regnard 1769. *2) p. Gaillard* 1769, in den *Mélanges de Gaillard*, Paris, *H. Agasse*, 1800, t. I. *3) Discours prononcé par Molière le jour de sa Réception posthume à l'Académie, avec la Réponse.* (Verfasser ist *Cailhava).* Amsterdam und Paris 1779.

Diese drei sind die noch jetzt interessanten von den bei *Lacroix*, a. a. O. Nr. 1129—1139 angeführten »Eloges de Molière«.

34) Vgl. endlich: *James de Rothschild, Les continuateurs de Loret I*, Paris, *Morgan et Fourtout* 1881.

Werke, welche direkte Beziehung auf Molière haben.

a) Vorläufer und Zeitgenossen.

1) Boisrobert, La Belle Plaideuse. 1. Ausg. *Guit. de Luyne*, Paris 1655. Wiederabdruck bei *Fournier* (s. u.) II.

2) Cyrano de Bergerac, Le Pédant joué 1654 (in Œuvres diverses de C. de Bergerac), s. über Cyrano *Fournel*, Litt. indép. S. 53 ff.

3) Œuvres de Chapelle et de Bachaumont, p. p. Saint-Marc. Paris. *Quillaut 1755.*

4) Scarron, Œuvres. Amsterdam 1737. 2 Bde., u. Paris 1784.

vgl. den Abschnitt bei *Fournel*, Litt. indép. und *Lotheissen*, Geschichte der franz. Lit. I, 476 ff.

5) Boursault, Lettres nouvelles, Paris 1736.

6) Rotrou, Œuvres p. Viollet de Duc, Paris 1870.

vgl. Les deux Sosies, la Sœur.

7) Villiers, Le Festin de Pierre ou le Fils criminel, éd. *Knörich.* (Neudrucke aus d. frz. Lit., Heilbronn, Gebr. Henninger 1881).

8) Fournel, Les Contemporains de Molière, III. Bd. Paris 1863—1866. Sammlung von Wiederabdrücken, Bruchstücken und historischen Einführungen gleichzeitiger Komödien. Ballettexte etc.

9) Fournier, Le Th. fr. au XVI. et au XVII. s. Paris 1874. 2 Bde.

b) Spätere Werke.

1) Brossette, Eclaircissements sur les Œuvres de Molière. Fragmente davon in den Récréations littéraires des *Cizéron Rival*, Paris. *Dessaint*, 1765. p. 1—25 (Berliner Kgl. Bibl.).

2) Naudaeana et Patiniana, Paris 1701 (Berliner Kgl. Bibl.).

vgl. *Schweitzer*, Mol.-Museum I, p. LXI Anm.

3) Patiniana, Lettres nouvelles, éd Reveillé-Pariset, 3 voll. Paris. *J. B. Baillière* 1846.

4) Boloeana in: *Œuvres de Boileau-Despréaux*, Paris 1740, T. I. p. XVI-LXV. (Berliner Kgl. Bibl).

c) Antike Werke.

1) Plauti comoediae, ed. *Fleckeisen*, 2 Bde. Leipzig 1850 u. 1851.

2) Plautus' ausgewählte Lustspiele von *Lorenz*, Bde. 1—3. Berlin 1866—1869.

Vgl. *Ritschl, Parerga*, Leipzig 1845; *Hertzberg*, Einleitung zur Uebers. ausgew. Komödien des Plautus; *Mommsen*, Römische Geschichte, dritte Aufl. I, S. 894 ff.; *Ladewig*, im Rhein. Museum III, 198; *Klein*, Geschichte des Dramas, Bd. II; *C. v. Reinhardstöttner*, die plautinischen Lustspiele in späteren Bearbeitungen. I. Amphitruo. Leipzig 1880.

3) Terentii comoediae ed. *Fleckeisen*. Leipzig 1857.

vgl. *Teuffel*, Rhein. Museum VII, S. 48 und ebend. VIII über den Prologus der Aulularia.

d) Spanier.

1) Lope de Vega, Obras dramaticas escogidas p. *D. E. Hartzembusch*, Madrid 1853 ff., 3 Bde.

2) Tirso de Molina, *Obras dramaticas escogidas*, p. *D. E. Hartzembusch*, Madrid 1839—1842, 12 Bde.

3) Moreto, *El desden con el desden;* wieder abgedruckt bei *Lemcke*, Handbuch der span. Literatur III, 526 ff.

4) Calderon, *Las comedias de D. Pedro C. de la Barca por J. J. Keil*, 4 ti. Leipzig 1827—1830.

5) v. Schack, *Geschichte der spanischen Literatur*. 3 Bde. Berlin 1846.

6) Klein, *Geschichte des Dramas*, Bd. IX—XI, Leipzig 1865 bis 1875.

e) Italiener.

1) Moland, *Molière et la comédie italienne*. (s. o.)

2) Klein, *Geschichte des Dramas*, Bd. IV—VII. (s. o.)

3) Despois, *Œuvres de Molière*, T. I. Appendice z. Etourdi.

Bearbeitungen Molièrescher Komödien.

(Die eigentlichen Uebersetzungen s. b. *Lacroix*, a. a. O. Verzeichniss p. 147—207; *Schweitzer*, Mol.-Museum, Heft I, S. XXXVI ff. und Nachträge ebendas. Heft IV. 176—178).

a) Englische.

I. Etourdi. 1) Sir Martin Mar-All, *by W. Cavendish, duke of Newcastle*, dann theatralisch zurecht gemacht von *Dryden*, zuerst aufgeführt *1667*.

2) The School for Guardians, by Arthur Murphy 1767. (Etourdi II, 3. imitirt.)

3) The Wrangling Lovers or The invisible Mistress by Edward Ravenscroft. 1677.

4) An Evening's Love by Dryden. 1671.

5) The Mistake by John Vanbrugh. 1706.

II. Précieuses Ridicules, bearbeitet von *Richard Fleckuve.* 1667, von Mad. *Aphra Ben* (1682), von *Th. Shadwell* unter dem Titel: *Bury fair* 1689; endlich Mr. *Miller, »The Man of Taste«.* 1782. Daselbst auch Verwerthung des Etourdi und Sgnarelle.

III. Sgnarelle, bearbeitet 1) von *William Davenant*, dann 1677 von *Thomas Rawlins* unter dem Titel: *Tom Essence or the Modish Wife.* 1677.

2) The Imaginary Cuckold. 1733.

IV. Fâcheux. The Sullen Lovers by Th. Sadwell. 1668.

V. L'Ecole des Maris. The School for Guardians, s. o. sub I, 2. (Zugleich auch Nachahmung des *Etourdi* und der *Ecole des Femmes*).

VI. Ecole des Femmes. 1) Sir Salomon, or the Cautious, Coxcomb, by John Caryl, 1669. *2) The Mulberry Garden by Ch. Sedley* 1688. Andere für uns ganz unwichtige Nachahmungen und Benutzungen dieses Stückes gibt *H. van Laun* (Moliériste, 1880, August- und Novemberheft) an.

VII. Tartuffe. 1) Tartuffe, or the French Puritan by *Mathew Medbourne*, 1690. *2) The English Friar* by *J. Growne*, 1690. *3) The Nonjuror* by *C. Cibber*, 1717. *4) The Hypocrite* by *J. Bickerstaff*, 1768.

VIII. L'Amour Médecin und *Médecin malgré lui.*

1) The Dumb Lady, or the Farrier made a physician by John Lacy, 1672[1]).

2) Sir Patient Fancy by Mme *Aphra Ben*, 1678. (Zugleich Verwerthung des »Malade imaginaire«.)

3) The Metamorphosis, or the Old Lover Outwitted, 1704. (Médecin malgré lui.)

4) The Quacks by *Swiney*, 1705. (L'Amour médicin.)

5) The Mock Doctor, by *Fielding*, 1733. (Médecin malgré lui.)

6) Art and Nature by *Miller*, 1738. (L'Amour médecin.)

7) Dr. Last in his Chariot, 1769. (L'Amour médecin und Malade imaginaire.)

8) Loves Contrivance by Mme *Centlire.* (Médecin malgré lui.)

IX. Misanthrope. 1) The Double Dealer, by *Congreve* 1761 und bearbeitet von *The Dibdin* 1816. *(Wycherley's »Plain Dealer«* s. c. VI.)

2) The Way of the World, 1700. (Misanthrope II, 5 nachgeahmt.)

X. Le Sicilien. 1) The Country Wit by *John Crowne* 1675.

2) The Tender husband, by *Richard Steele* 1703. (Sicilien, Sec. 12 nachgeahmt.)

3) The Methamorphosis by *Ch. Dibdin*, 1775. (Hier auch Amphitryon und George Dandin nachgeahmt.)

XI. Amphitryon. 1) Amphitryon by *Dryden*, 1690.

2) s. X, 3.

---

1) Druckort dieser und der vorhergehenden Bearbeitungen ist London.

XII. L'Avare. 1) Love for Love, by *Congreve*, 1695 (auch Nachahmung einer Scene des »Don Juan« und einzelner Charaktere des »Misanthrope«). *2) The Miser* by *Th. Shadwell* 1671. *3) The Miser* by *H. Fielding* 1734.

XIII. Don Juan. The Libertine, by *Shadwell* 1676.

XIV. George Dandin. 1) s. X, 3. *2) The Amorous Widow or The Wanton Wife, by The Betterton* 1677.

XV. Mr. de Pourceaugnac. 1) Ravenscroft: Citizen turned gentleman 1675. *2) John Crowne: Country Wit. 3) Ch. Shadwell: The Plotting Lovers* 1720. *4) Miller: The Mother in Law* 1734.

5) Shadwell: Captain O. Blunder 1746. *Mrs. Parsons: The Jntrigues of a Morning* 1792.

XVI. Le Bourgeois gentilhome. 1*) Mamamouchi or the Citizen turned gentleman*, by *Ravenscroft* 1675. *2) Scaramouch a philosopher* (1677).

XVII. Les Fourberies de Scapin. The Hypocondriac, by *Th. Otway* u. XVI, 2.

XVIII. Le Malade imaginaire (s. VIII, 2, 7) XV, 4.

XIX. Psyché, bearbeitet von *Shadwell* 1673.

über diese Bearbeitungen: *H. van Laun* (Molièriste, August, November 1880, Mai, August 1881) und *Fournier, Roman de Molière,* S. 241 g. Manches ist von uns übergangen.

b) Französische.

I. Le Docteur amoureux. Le Pédagogue amoureux, p. *Chevalier*, Paris, *Pierre Baudoyn fils*, 1665.

II. Sganarelle. Les Amours d'Alcippe et de Céphise, p. Francois Donneau, Paris 1661, 1662 und Amsterdam *(Elzevir)* 1666 wieder abgedruckt.

III. Tartuffe. 1) Le Faux Honette homme p. *Dufresny*, Paris 1703. *2)* Derselbe, *Le Faux Sincère*, ebendas. 1731. *3) Tartuffe,* p. *Dancourt.* Paris 1708. *4) La Femme docteur ou la Théologie janséniste*, Paris 1736, s. *Mahrenholtz*, Zeitschr. v. *Körting* u. *Koschwitz* IV, 1. *5) Le Tartuffe Femelle*, p. *A. Vigneau*, Paris et Marseille 1845. *6) Le Tartuffe Roi*, p. *Besse-Deslarzes* (politisches, gegen Russland gerichtetes Tendenzstück). 1855, Paris, *Edwin Tross. 7) L'Orgon de Tartuffe*, p. *Jouhaud*, Paris, *Tresse*, 1873.

IV. Misanthrope. 1) Le Philinte de Molière, p. *Fabre d'Eglantine,* Paris, *Prault* 1791, s. *Mahrenholtz*, Zeitschr. von *Körting* und *Koschnitz* IV, 3. *2) Le Misanthrope travesti,* Castre, Rodière 1797. Patoisstück (sehr selten). *3) Alceste á la Campagne*, Paris, *Barba* 1798 (schon 1780 und 1793 aufgeführt; äusserst selten). *4) La Cour de Célimène*, Paris, *Michel Lévy*, 1855.

V. Don Juan. 1) Le Nouveau Festin de Pierre, p. *Rosimond*, Paris, *Fr. Clouzier*, 1670. *2) Le Festin de Pierre*, p. *Th. Corneille* (s. *Mahrenholtz,* Mol.-Museum III. 69 ff.). *3) Don Juan Converti* (7 Acte) p. *Désiré Laverdant*, Paris, *J. Hetzel*, 1864.

Die übrigen Bearbeitungen (s. *Lacroix*, a. a. O. c. XV) scheinen ohne besonderen literarischen Werth zu sein, sind auch äusserst selten, und auf deutschen Bibliotheken gar nicht zu finden.

Ueber versifizirte Umarbeitungen, Theaterbearbeitungen, Umänderungen in Opern, Ballete und Vaudevilles; s. *Lacroix*, a. a. O. c. XII, XIII und XIV u. *Monselet*, *L'amour médecin*, *opéra comique d'après Molière*, Paris 1881.

c. Deutsche.

Es kommen besonders »Tartuffe« und die beiden »Schulen« in Betracht.

I. Tartuffe. *1) Pietisterei im Fischbeinrocke*, von Frau *Gottsched*, Rostock 1737 (s. *Mangold*, a. a. O. S. 152).

2) Der Betbruder, von *Fr. H. Unger*, Berlin 1787.

(s. *Mangold*, a. a. O. S. 153.)

3) Tartuffe in Deutschland, von *Zschokke*, in seinem Buche: *Molières Lustspiele und Possen*, Zürich 1805. *Mangold*, a. a. O. S. 154.

4) Gutzkow, *Urbild des Tartuffe*, 1844 (s. *Lindau*, Literarische Rücksichtslosigkeiten S. 179—193); *Mahrenholtz*, in Molière-Analekten, a. a. O. S. 302—304; *Mangold*, a. a. O. S. 154, *R. Gosche* (η) Saale-Ztg. 5 April 1882.

II. Ecole des Maris und *Ecole des Femmes.* *1) Die Schule der Frauen*, frei bearbeitet von *A. v. Kotzebue*. Leipzig 1805, und in seinen gesammelten Werken, Leipzig 1828.

2) Die Männerschule, bearbeitet von *Pr. H. Bothe*. Mannheim 1822 (Berliner Kgl. Bibliothek).

3) Das Landmädchen oder *Weiberlist geht über Alles*, von *Bernhard Christophe d'Arien*. Schwerin und Weimar, *Bödner* 1794 (fehlt auf den grösseren deutschen Bibliotheken).

III. Médecin malgré lui. *Hans Wurst*, *Doctor nolens volens*, Posse von *W. Chr. S. Mylius*, Frankfurt a. M., *Flittner* 1778 (dgl.).

IV. Fâcheux. *Die Plagegeister.* Lustspiel und Ballet in drei Aufzügen. Oldenburg, *Schultze* 1855.

V. Amphitryon, bearbeitet von *Kleist*.

VI. Femmes savantes. *Die belesenen Jungfern*, Posse in einem Aufzuge, von *J. G. Dyck*. Leipzig, *Dyck* 1789.

VII. Fourberies de Scapin. *So prellt man die Füchse, oder Wurst wider Wurst*, von *W. C. Mylius*, Halle, *Hendel* 1776.

d) Italienische und spanische.

I. Ecole des Maris. *Il Conte d'Altamura*, Lucca. *Dom Ciufetti* 1672 (s. *Lacroix*, a. a. O. 598).

II. Tartuffe. *Il Don Pilone*, *da Girolamo Gigli*. Lucca, *Marescandoli* 1711.

III. Del Molière Redivivo *le Nuove Forberie del servitore Scappino (Fourberies de Scapin)* Norimberga, *Gio. Giacomo Wolrab* 1423 (s. *Lacroix*, a. a. O. 611 Note).

Ueber *Moratin*, den spanischen Uebersetzer Molières, s. Biogr. Abschn. XVIII.

e) Dänische.

s. *Holberg, considéré comme imitateur de Molière*, p. *Legrelle.* Paris, *Hachette* 1864. *Laun*, Mol.-Museum, Heft 2, S. 7—16 und unsere Biographie Abschn. XVIII.

Einfluss Molières auf die ausländischen Dramatiker.

a) England.

1) Wycherley. The Country Wife und *Plain Dealer.* Die Molieristen sind über Wycherleys Verhältniss zu Molières Misanthrope sehr im Unklaren. *Despois-Mesnard*, a. a. O. V, S. 418, gibt die generellen Verschiedenheiten zu; *van Laun* (Molieriste, Maiheft 1881, S. 55) will eine Nachahmung einzelner Scenen des Misanthrope im *Plain Dealer* wiederfinden. Am treffendsten *Macaulay, Comic dramatists of the English Restoration.*

1) Sheridan. The School for Scandal. Auch hier Verschiedenheit der Ansichten. *Laun*, a. a. O. I, S. 9, findet, dass »die Salonscene des zweiten Aktes« dem »Misanthrope« nachgeahmt sei; *van Laun*, a. a. O. S. 55, dass IV, 3 desselben Stückes auf den Tartuffe (IV, 5) zurückgehe; *Legrelle* will Nachahmungen der »Ecole des Femmes«, des »Misanthrope« und »Tartuffe« entdecken. (Ist keine eigentliche Nachbildung.)

3) Mme Emilie de Giardin, Lady Tartuffe 1853 (s. *Mangold,* a a. O. S. 148). Kann kaum als Nachbildung betrachtet werden.

b) Deutschland.

1) Elias Schlegel. Der geheimnissvolle und der geschäftige Müssiggänger. Sind keine eigentlichen Nachbildungen.

2) Lessing. Es kommen in Betracht: »Junger Gelehrter«, »Freigeist«, »Misogyn«, »Schatz«, »Alte Jungfer«; »Damon« wird von *Legrell* fälschlich als Nachahmung Molières aufgefasst.

s. *Mahrenholtz,* Archiv für Literaturgeschichte 1879, Oktoberheft, S. 35—38.

3) A. v. Kotzebue. Es kommen in Betracht: »Pachter Feldkümmel« (Nachahmung von Molières »Pourceaugnac«), »Rochus Pumpernickel« (Contamination von »Malade imaginaire« und »Mr. de Pourceaugnac«), »Der verliebte Zwist« (freie Nachbildung der Anfangsscene des »Médecin malgré lui«), »Gottlieb Mercks« (die Türkenscene im »Bourgeois gentilhomme« frei benutzt), »Menschenhass und Reue« (Misanthrope).

s. *Mahrenholtz* in *Herrigs* Archiv, Bd. 61, Heft 3 und 4, und Bd. 62, Heft 1, s. Miscellen.

c) Spanien.

A. Moratin. Ueber dessen »Mogigata» und »Comedia nueva«, sowie über sein Verhältniss zu Molière s. unsere Biogr., Abschn. XVIII.

d) Italien.

Ueber *Goldonis* Verhältniss zu Molière s. Abschnitt XVIII der Biographie.

Biographische Schriften.

a) Zeitgenossen.

1) Registre de la Grange (1658—1685), *précédé d'une Notice biographique, publié par les soins de la Comédie française*, Paris 1876, *J. Claye. Schweitzer*, a. a. O. p. LXXIII.

2) Derselbe und *Vinot* in der Einleitung der Ausgabe von 1682 (abgedr. bei *Despois*, a. a. O. Bd. I). Ueber *Vinot* s. *Lacroix*, im Moliériste, Oktoberheft 1880 und über *Lagrange*, *Schweitzer*, Mol.-Museum I, p. LXXXV.

3) Chapuzeau, *Le Théâtre français divisé en trois parts*, Lyon 1674, Abdruck von *Fournier*, Bruxelles 1867 und *G. Monval*, Paris 1876 (in der ersten Ausg. S. 195 ff.). Zur Literatur: *Fournel*, *Contemporains de Molière*. I, 335. III, 205. *Schweitzer*, Mol.-Mus. I, LXXVIII u. LXIX; *Mangold*, Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur II, 171 u. 172; *Mahrenholtz*, ebendas. II, 291 ff., *Lacroix*, a. a. O. Nr. 1107 u. 1108 Noten u. *Vesseloffsky* (Moliériste 1881, 81 ff.

4) La Fameuse Comédienne, *ou l'histoire de la Guérin etc.* erste (?) Ausgabe, Francfort 1688, chez *Franz Rottenberg*. Andere Ausgaben: Dombes 1690, Francfort 1697, eine ohne Datum und Ortsangabe. Reproducirt in Coll. Mol., Genève 1868, in *Œuvres inédites de la Fontaine*, Paris, *Hachette*, 1863 (beide von *Lacroix*), von *J. Bonnassies*, Paris, *Barraud* 1870, 2 mal von *Livet*, Paris 1876 u. 1878 (chez Liseux).

Zur Lit. s. *Lacroix*, a. a. O. *Bonnassies' Notice bibliogr.* in seiner Ausgabe; *Livet*, Einleitungen und Exkurse seiner beiden Ausgaben; *Mahrenholtz*, *Herrigs* Archiv Bd. 63, S. 335 ff.

5) Tallemant des Réaux, *Historiettes*, als Manuskript hinterlassene erste Ausgabe von *Monmerqué* und *Taschereau*, Paris 1833; zweite Ausgabe (Nachdruck), Brüssel 1840, 3. Ausgabe in 9 Bänden, Paris, *Techener* 1854—1860.

6) Poisson. Mlle Angélique, Lettres sur la vie et les ouvrages de Molière im Mercure de France 1740, Mai und Juni (Berliner Kgl. Bibliothek);

vgl. *Despois*, a. a. O. III, S. 383, die auf Molières Person bezügliche Stelle, *Schweitzer*, a. a. O. I, p. LXX.

7) Trallage. Notes et Documents sur l'histoire du Théâtre de Paris. Extraits du manuscrit de J. N. du Tralloge. (Nouv. Coll. Mol. 1880); vgl. Mol.-Mus. I, p. LXX; *Livet*, Moliériste 1880, Oktoberheft, *Bayle*, Dict. hist., éd. 1697, Art. Poquelin.

b) 18. Jahrhundert.

1) Grimarest, *Vie de M. de Molière*, Paris, Ribou 1705, Nachdruck Bruxelles, *Jean de Smedt*, 1706, ins Holländische übersetzt

Amsterdam 1705; *ten Horn*, ins Deutsche, Augsburg 1711. Abdruck von *Malassis*, Paris, Liseux 1877; ebendas. die Polemik gegen Gr.

vgl. *Lacroix*, a. a. O. 983, 985 Noten; *Schweitzer*, a. a. O., LXXXVII ff.; *Mahrenholtz*, Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur II, p. 289; *Soulié*, *Recherches s. Molière et sa famille*, Paris 1863; *Campardon*, *Documents inédits*, Paris 1871; *Campardon*, *Nouvelles pièces*, Paris 1876; Biographie S. 13, 198 und 299; *Malassis* Einleitung zu seiner Réimpression.

2) Bruzen de la Martinière. Vie de Monsieur de Molière, in Œuvres de Molière, Amsterdam 1725, I.

vgl. *Schweitzer*, a. a. O. XC ff.

3) *Voltaire*, s. sub I b. 8.

4) de la Serre, Mémoires s. la vie et les ouvrages de Molière Œuvres de Molière, Paris 1739, I, 1—61.

5) Parfait, frères, Hist. du th. français, depuis son origine jusqu'à présent, Paris 1746—1749. (In Band IX und X ist von Molières Stücken die Rede).

6) Mouhy, Abrégé de l'histoire du Th. français. Paris, *J. Jorry* 1780 t. I.

7) *Mouhy, Tablettes dramatiques*, Paris, *J. Jorry 1752*.

c) 19. Jahrhundert.

1) Cousin d'Avallon, *Molierana ou Recueil d'aventures, anecdotes etc. de Pocquelin Molière*, Paris, *Marchand* 1801 (werthlose Schrift, vorhanden in der Kgl. Bibl. zu Dresden).

2) Beffara, *Dissertation sur J. B. Pocquelin Molière*, Paris 1821.

3) Taschereau, J., hist. de la vie et des ourvrages de Molière, Paris 1825, Nachdruck, Brüssel 1828. 2. Ausgabe, Paris 1844, 3. Ausgabe Paris 1851, 4. Ausgabe ebendas. 1863.

4) Lettres sur la Femme de Molière (Suppl. aux div. éd. des Œuvres de Molière), Paris, *A. Dupont et Roret*, 1825.

5) E Noël, Molière, Paris, *Garnier frères* 1852, letzte Auflage unter dem Titel: *Molière, son théâtre et son ménage*. Paris, *Bécuis* 1880.

6) K. Watson, Life and genius of Molière, London 1855.

7) V. Fournel, *Notice biographique s. Molière* (Nouv. Biogr. générale t. XXV, 844—847), Paris 1861.

8) *Les Biographes de Molière* p. le bibliophile *Jacob* (Paris, *Gay* 1864) in Dissert. bibliogr. du biblioph. *Jacob*.

9) *Jules Clarétie, Molière, sa vie et ses œuvres*, Paris, *Lemerre* 1873 und 1874 (2. Ausgabe).

10) F. d'Epagny, Molière et Scribe, Paris, *Durand*, 1865.

11) *Roederer*, *Mémoires* pour servir à l'histoire de la société polie en France 1835; sehr selten.

12) Génin, Vie de Molière (in Lexique comparé de la langue de Molière), Paris 1846.

13) *E. Fournier, Les Reliques de Molière,* in Illustration (t. XIX) 1852; Derselbe, *la Valise de Molière,* Paris 1868.

14) Soleirol, Molière et sa troupe, Paris im Selbstverlage 1858.

15) Raymond Hist. des Pérégrinations de Molière etc. Paris, *Dubuissan 1858.*

16) Brochoud, Les Origines du théâtre de Lyon, Lyon, *Scheurig* 1865.

17) Bazin, Notice sur la vie et les ouvrages de Molière, Paris 1848.

18) Bouquet, Molière et sa troupe à Rouen (1658). Rouen 1865, neu aufgelegt 1880.

19) Jal, Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, Paris 1867 und 1872 (s. *Lacroix*, a. a. O. Nr. 1097 Note).

20) Fournier, la Famille et l'Enfance d. Molière (Revue des cours littéraires, Paris 1865, t. VII).

21) Constant. Ch., Molière à Fontainebleau (1661—1664) etc., Meaux 1873.

22) H. Lapomeraye, Les Amours de Molière, Paris 1873.

23) Magen, la troupe de Molière à Agen, Agen 1874.

24) Bonnassies, les auteurs dram. de la Comédie-Française, à Paris, au XVII et au XVIII siècle etc. Paris 1874.

25) Lacroix, Bibliographie Moliéresque, 2 éd. Paris 1875.!

26) Lacroix, Iconographie Moliéresque, Nice, *J. Gay* et fils 1872.

27) Loiseleur, Les points obscurs de la vie de Molière, Paris 1877.

28) Thoinan, Un bisaïeul de Molière, Recherches sur les Mazuel etc., Paris 1878 *(Claudin).*

29) du Mesnil: Les Aïeux de Molière à Paris et à Rouen, Paris 1879 *(Liseux).*

30) Houssaye, les Comédiennes de Molière, Paris 1879. Derselbe: Molière, sa femme et sa fille, Paris, *Dentu* 1880.

31) Moulin, Molière et l'état du registre civil, Paris 1879.

32) Regnier, Souvenir du Bi-Centénaire de la Comédie fr. etc. Paris, *Jouaust* et *Ollendorf* 1880;

vgl. Moliériste 1880, Dez.

33) Nivelet, Molière et Guy Patin, Paris, *Berger-Levrault* 1881.

34) Lotheissen, Molière, sein Leben und seine Werke, Frankfurt a. M., Rütten und Loening, 1880 (vergl. *Mangold*, Mol.-Mus. III, S. 154 ff.), *Knörich*, Ztschr. f. nfrz. Lit. III, 1.

35) Mahrenholtz, Molières Leben und Werke, Heilbronn, Gebr. Henninger 1881. Athenaeum Belge (April 1882) Litbl. f. rom. und germ. Ph. 1882, 4, *Saturday Review.* 18. März 1882.

36) Monval, s. Moliériste 1879, Heft 1: Molière à Albi; *Epitaphes;* Heft 2: Molière parrain à Montpellier (von *L. de la Pijardière);* Heft 3: *E. Noël*, Molière à la foire de Rouen 1643; Heft 5: *Monval*, Molière à Albi; Heft 8: *Vitu*, Molière et les Italiens; 1880, Heft 4: *Clarétie* (über ein Haus Rue des Jardins No. 6, in dem *Molière* gelebt haben soll); Heft 7: *Vitu,* Un document inédit sur le père de *Molière; Lacroix*, les amis de *Molière;* Heft 9: *L. de la Pijardière*, Comédiens de la Campagne à Carcassonne (Nachweis, dass *Molière* und seine Truppe (1649 und 1655) in Carcassonne waren). 1881, Heft 1: *Monval*, Molière à Narbonne 1649, 1650, 1656. *Thierry*, Mol. et sa troupe au Palais-Royal — *le Favori;* Heft 2, *Moulin*, *A Béjart*, sa fille et ses deux maris; Heft 5: Doc.

inédits *(Campardon)*; Heft 6: *Doc. inédits*, Perrin, Mol. et Lully; Heft 7: *Le Procès de L.*, Affaire Amblard *(Ch. Nuitter* et *Thoinan)* Doc. inédits *(Monval)*.

37) Molière-Museum, Molière im Elternhaus und in der Schule, vom Herausgeber, Heft 1, S. 1—43 und Heft 2, S. 133 ff.; derselbe, *Molière* der Advokat, Heft 3, S. 98—120. Zu den Autographen *Molières*, ebendas. S. 159—161.

38) Scheffler, Herrigs Archiv, Band 59 und Band 60. Molière-Studien I und II.

39) Mangold, Molières Wanderungen in der Provinz, Ztschr. für neufranz. Sprache und Literatur, II, S. 26 ff. u. 166 ff.

Die deutschen Molièristen und ihre wichtigsten Schriften.

Der genauere Titel der betr. Schriften findet sich in den vorhergehenden Abschnitten.

I. Fritsche, Direktor der Realschule I. O. zu Grüneberg. 1) *Molière-Studien*, Namenbuch zu *Molières* Werken. 2. Aufl. 1878. 2) Ausgaben der *Précieuses, Fâcheux, Bourgeois gentilhomme, Femmes savantes*. 3) Ausgaben von *de Visés Zelinde*.

II. Groon, O.-L. d. Kgl. ev. Domgymnasiums zu Verden. Programmabhandlung über *Molières* »Avare« in seinem Verhältniss zu *Plautus' Aulularia*.

III. Humbert, O.-L. a. d. Realschule I. O. zu Bielefeld. 1) In *Herrigs* Archiv: Ueber *Molières Avare* und *Plautus' Aulularia*. Ueber die *Femmes savantes*, und *Calderons:* No hay burlas con el amor (1880). 2) *Molière*, *Shakespeare* und die deutsche Kritik. 3) Englands Urtheil über *Molière*. 4) *Lessing* über *Molière*, im Mol.-Museum Heft 3.

IV. Klug, früher o. L. d. h. B. zu Straussberg, Programmabh. u. d. Titel: *Molière in seinen ersten Farcen und Komödien*, Straussberg 1878.

V. Knörich, W., O.-L. der Realschule zu Wollin. 1) Rezensionen in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Lit. (1880) über *Fritsches* Molièreausgaben, über *Korells* Ausgabe des *Bourgeois gentilhomme*. 2) Referate über den Molièriste und das Molière-Museum ebendas. und über neuere Molière-Publikationen im Molière-Museum Heft 3. 3) Ausgabe der Festins de Pierre von *Villiers* und von *Dorimond* (Heilbronn 1881 und Molière-Museum Heft 2) und des Misanthrope (s. o.).

VI. König, H., Subkonrektor des Gymnasium zu Corbach, Programmabhandlung über *Molières Avare* und *Plautus' Aulularia*, Corbach. 1871.

VII. Lamprecht, o. L. am Gymn. z. grauen Kloster in Berlin, bearbeitete *Kreyssigs* Geschichte der franz. Literatur und rezensirte *Lotheissens* Molière-Biographie (in *Rödigers* Litbl. Nr. 24 des Jahrganges 1881).

VIII. Laun, A., Molière-Ausgabe und Uebersetzungen. *Molière* und *Holberg* im Mol.-Museum Heft 24, Sept. 1881. s. vollständiges Verz. s. Werke im Molière-Museum Heft IV, p. IV u. V.

IX. Lindau, Paul, 1) Ergänzung zur Biographie *Molières*. 2) Verschiedene Artikel in der »Gegenwart«, die *Molière* betreffen.

X. Lion, Oberlehrer in Hagen i. W. Ausgaben von *Molières* Tartuffe, Misanthrope und Femmes savantes.

XI. Lotheissen, Prof. an der Univ. zu Wien, Verf. von *Molière*, sein Leben und seine Werke.

XII. Mahrenholtz, Verfasser von *Molières* Leben und Werke.

XIII. Mangold, o. L. am Askanischen Gymnasium zu Berlin. 1) *Molières* Streit mit dem Hôtel de Bourgogne und *Molières* Wanderungen in der Provinz, beides in der Zeitschr. für neufr. Sprache und Literatur. 2) *Molières* Tartuffe. 3) *Molières* Misanthrope. 4) Anzeige von *Lotheissens* Molière-Biographie im Mol.-Museum Heft 3.

XIV. Meurer, K. V., Lariveys Les Esprits als Quelle zu Molières Avare.

XV. Richter, C., Sur le Tartuffe de Molière, Recklinghausen 1874.

XVI. Scheltz, O.-L. d. höheren Bürgerschule zu Eisleben, Programmabhandlung über *Molières* Avare und *Plautus'* Aulularia.

XVII. Scheffler, Dozent und Sekretär des Kgl. Polytechnikum zu Dresden, Molière-Studien, in *Herrigs* Archiv.

XVIII. Schweitzer, H., Dr. med., der Nestor der deutschen Molière-Philologie (lebt als Schriftsteller in Wiesbaden). 1) Molière-Biographie bis 1641 (im Mol.-Mus. Heft 1 und 2). 2) Molière als Advokat ebendas. Heft 3. 3) Ausgabe von *Dorimonds* Festin de Pierre (mit *Knörich*), ebendas. Heft 2. Ist Herausgeber des Molière-Museum und Mitarbeiter des Moliériste.

XIX. Tiburtius, G., Doktordissertation über das Preziösenthum zur Zeit Molières, Jena 1875.

XX. Tobler, A., Der berühmte Romanist hat durch seine eingehende und sachgemässe Beurtheilung der *Fritsche*schen Molière-Ausgaben sich auch um die Molière-Philologie ein grosses Verdienst erworben.

XXI. Wilke, o. L. am Gymnasium zu Lauban, Programmabh. unter dem Titel: *Ce que Molière doit aux anciens poètes français* (Lauban 1880).

[Von den oben angeführten Herren sind die unter I, III, V, XII, XIII., XXI genannten Mitarbeiter des Molière-Museum.]

[Aufsätze über *Molière* wolle man, ausser im Moliériste und im Molière-Museum, namentlich in der Zeitschr. von Körting u. Koschwitz suchen.]

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.